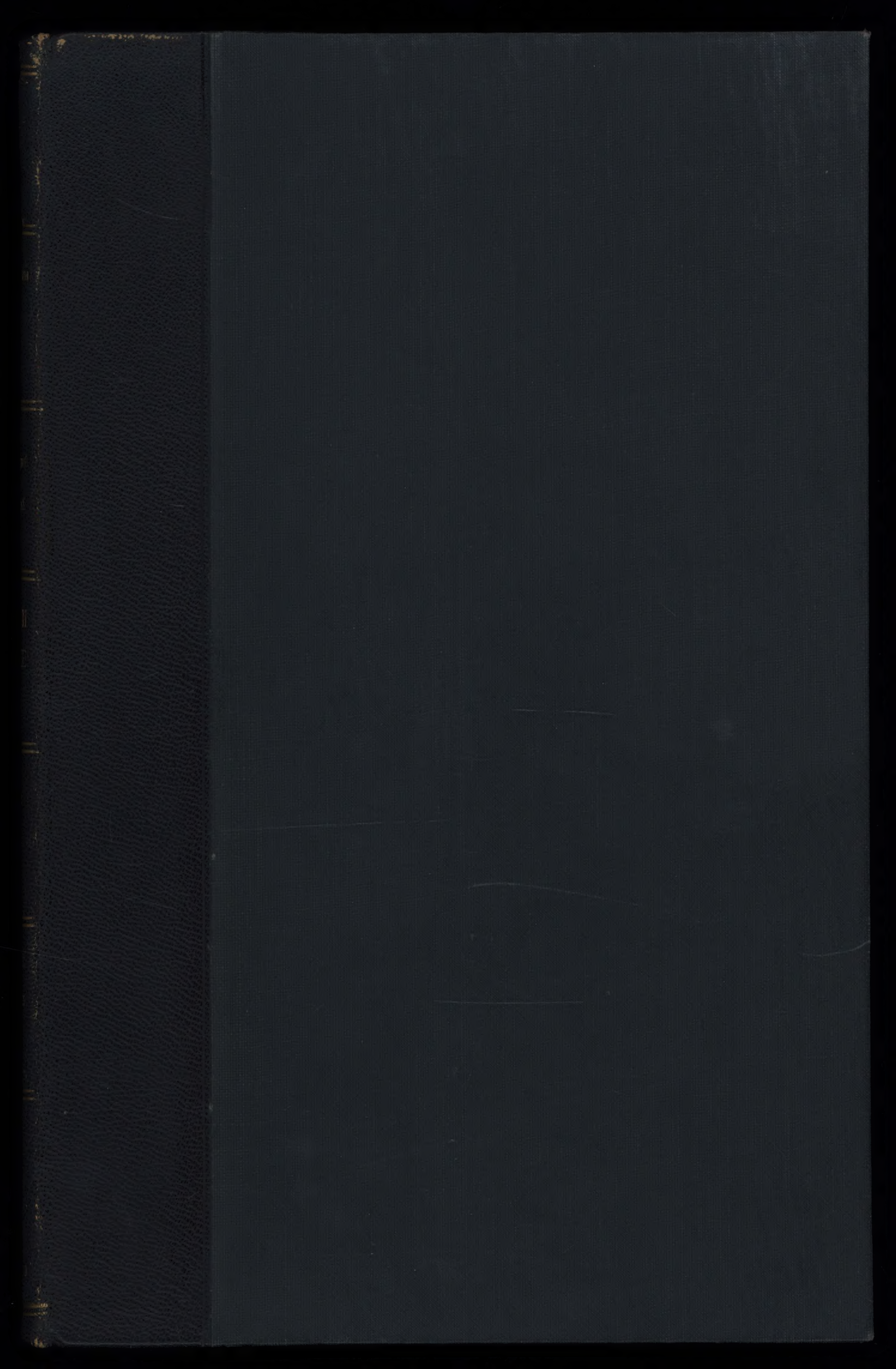


Yale University

3

HERCULANUM

ET

POMPÉI

TOME II

Typographie de H. Firmin Didot. — Mesnil (Eure).

HERCULANUM

ET

POMPÉI

RECUEIL GÉNÉRAL

DES

PEINTURES, BRONZES, MOSAÏQUES, ETC.

DÉCOUVERTS JUSQU'A CE JOUR, ET REPRODUITS D'APRÈS

LE ANTICHITA DI ERCOLANO, IL MUSEO BORBONICO

ET TOUS LES OUVRAGES ANALOGUES

AUGMENTÉ DE SUJETS INÉDITS

GRAVÉS AU TRAIT SUR CUIVRE

PAR

H. ROUX AINÉ

Et accompagné d'un Texte explicatif par MM. L. BARRÉ et J. BORIES

PEINTURES, DEUXIÈME SÉRIE

COMPOSITIONS DE PLUSIEURS FIGURES

PARIS

LIBRAIRIE DE FIRMIN DIDOT FRÈRES, FILS ET CIE

IMPRIMEURS DE L'INSTITUT, RUE JACOB, 56

M DCCC LXI

Portici
25 nov. 1739

MN Inv NO 9008
Ruesch 1272

Helb. 1143

E. Breton
Pompeia (1855)
p. 348
Pl. 2

RP. 192/6

Elia 19

MB. IX, 5
XIII, 38/39

Winckelmann, Sendschrift an Brühl
" Briefe an Bianconi, No. 15
" Ges. d. Kunst, Buch 7, Kap. 3, No. 16

Didot, 25
T. Piroli, I, 6
D.-Maréchal I, 17

Panofka, Arch. Zeit. (1849) p. 41
Jahn, Arch. Zeit, (1852) p. 479
Kiessler, Arch. Zeit, (1853) p. 170
(1882) p. 258
Helb, Untersuchungen, p. 152
Six Jahrbuch (1905) p. 172
Maass " (1906) p. 102

Wirth, p. 65
Curtius, fig 2, p. 5
Marconi, p. 30
Pfuhl, Meisterwerke griechischer Zeichnung und Malerei, p. 93, fig. 126
Rizzo, Tav LXIV
Herrm. 79, 80

PEINTURES

Malerei

2me Série 1re



H. Roux ainé.

A.d'H. V.1.P.31.

Ruggiero, Scavi, p. 57

1. Pd

HERCULE ET TÉLÈPHE.

Herkules und Telephus.

Pdt I, p. 31
Roscher I, 2, 2247
(Zahn I, ii, 18 (q.v.)
III, i, 1-2-3
P. d'E. I, 6, p. 31
Rodenwaldt, p. 206, fig 33
Schefold, 314, 334, Taf. 48

R. Hamann, Abb. Berlin, 1952, p. 9
Hirt, Götter und Heroen, 30, 267
Millan, Gal. myth., 196, 461

EXPLICATION DES PLANCHES.

PEINTURES.

2e Série.

COMPOSITION DE PLUSIEURS FIGURES.

PLANCHE 1.

Augé, fille d'Alée, roi d'Arcadie, était devenue enceinte d'Hercule. Lorsque Alée s'aperçut de l'état de la jeune princesse, il chargea Nauplius, son confident, d'aller ensevelir sous les flots de la mer le déshonneur de sa fille. Pendant le trajet la jeune princesse, ayant ressenti les douleurs de l'enfantement, trouva un prétexte pour se soustraire un instant à la vigilance de son conducteur, et dans un bois, près le mont Parthénien, elle mit au monde un enfant mâle, qu'elle cacha dans des buissons, et qu'elle abandonna après avoir invoqué pour lui, avec la ferveur d'une mère qui prie pour son premier-né, toutes les faveurs de la fortune. La déesse écouta les vœux de la pauvre mère, et envoya une biche qui allaita le petit enfant jusqu'à ce qu'il fût recueilli avec sa nourrice par des bergers du roi Coritus, qui l'apportè-

Helbig 1143 Museo 9008
Rein 194/6 (q.v.) Herrmann 78/81

rent à leur maître, à la cour duquel il fut élevé. On donna à l'enfant le nom de sa nourrice, et on l'appela Télèphe (1). Quand il fut devenu grand, il consulta l'oracle de Delphes pour avoir quelques renseignements sur sa naissance. Le dieu lui répondit qu'il devait se rendre à la cour de Teutras, roi de Mysie. Télèphe y rencontra sa mère, la princesse Augé, à qui Nauplius avait conservé la vie, et qu'il s'était contenté de vendre à des marchands de qui Teutras l'avait achetée. Il y trouva non-seulement une mère, mais encore une épouse, Argiope, fille de Teutras, et une couronne après la mort du vieux roi.

C'est à l'aide de ce fait, raconté par Diodore, Apollodore (2), Strabon (3) et Pausanias (4), que l'on a essayé de donner une explication de la peinture qui fait le sujet de cette planche.

Hercule serait très-bien caractérisé par l'arc, les flèches, la peau de lion et la massue. Ces deux derniers attributs, il est vrai, ne lui ont pas toujours été donnés dans les monuments antiques; mais cette objection se résout tout naturellement quand on sait qu'Hercule a été représenté pour la première fois avec la massue et la peau de lion dans l'Héraclée, poëme attribué à Pisandre (5). Aussi Théocrite, qui a écrit après Pisandre,

(1) De Ἐλαφὸς, *biche*. Diodore, IV, 33; Apollodore, III, 9; Hyginus, *Fab.*, 99.

(2) II, 7; III, 9.

(3) XIII, p. 165.

(4) VIII, 4.

(5) Strabon, XV, p. 688; XIV, p. 665. —Pausanias, II, 47; VIII, 22.

dit-il en parlant d'Hercule : Δέρμα τε θηρὸς ὁρῶν, χειροπληθῆ τε κορύνην (1). « *Voyant la peau d'une bête et sa main armée « d'une massue.* » Et Tertullien appelle ce héros de la Fable : *Scytalo-Sagitti-Pelliger* (2). Ainsi donc Hercule, on ne peut s'empêcher de le reconnaître à la réunion de tous ses attributs, regarde attentivement son fils Télèphe allaité par une biche; et une jeune fille ailée, qui porte une couronne d'olivier et des épis de blé dans la main gauche, le lui montre du doigt. Cette figure est un génie : les ailes et la couronne de feuillage ne laissent aucun doute à ce sujet. Mais le peintre a-t-il voulu représenter le génie de la paix (3)? celui de la victoire (4)? ou peut-être encore Cérès? Les attributs de cette figure conviendraient également à chacune de ces divinités, mais aucune d'elles ne faciliterait l'intelligence du sujet. On ne pourrait guère y voir que la Providence divine ou la Fortune (ces deux divinités étaient souvent confondues par les philosophes) qui présente à Hercule le fils qu'elle lui a conservé. La femme qui est assise majestueusement appuyée sur un sceptre rustique sera-t-elle encore une divinité protectrice du pauvre enfant abandonné? On aimera peut-être assez à y voir la déesse *Tellus*, que les Grecs appelaient κουροτρόφος, *nourrice des petits enfants* (5). La couronne de fleurs qui lui ceint le front et le panier de fruits qu'elle a à son côté viendront for-

(1) *Id.*, XXXII, 66.
(2) *De pallio*, C. 4, N. 3.
(3) Cuperus, *Apoth. Hom.*, p. 178.
(4) Plutarque, *de Virt. et fort. Rom.*; Ovid., *Trist.*, II, 169.
(5) Suidas et Pausanias, I, 22.

tifier cette interprétation ; le Faune ou le dieu Pan, qui se tient derrière elle, sera d'ailleurs très-approprié à la circonstance. Pan, qui n'était pas toujours cornu et barbu, et qui était souvent confondu avec le Faune des Latins (1), était appelé chez les Grecs Ματρὸς μεγάλας ὀπαδός, *suivant de la grande Mère* (2). Et la déesse Tellus, la grande Mère, Opis et Flore ne faisaient qu'une seule et même divinité (3). Dans cette explication il n'y aurait que la présence de l'aigle dont il serait impossible de donner une raison. Aimera-t-on mieux voir dans la femme assise Augé, mère de Télèphe, Lucine, Minerve, ou bien encore la personnification de la Mysie, où régna Télèphe, et que Pindare (4) appelle ἀμπελόεν, *fertile en vignes?* Mais aucune de ces suppositions ne présente assez de vraisemblance.

Enfin la combinaison de plusieurs textes des auteurs de l'antiquité a semblé pouvoir mettre sur la voie pour l'intelligence de cette peinture. Suivant une tradition antique répandue dans l'Italie, Hercule eut d'une vierge du Nord, ἔκ τινὸς ὑπερβορίδος κόρης, un fils appelé Latinus, et il maria sa maîtresse à Faune, roi des Aborigènes, qui passa pour le père de Latinus (5). D'un autre côté, Suidas (6) prétend que Télèphe ou Latinus, fils d'Hercule, fut cause que les Céziens, Κητέοι ou Κήτειοι, s'appelè-

(1) Justin, XLIII, 1, 6; Ovide, *Fast.*, V, 101.

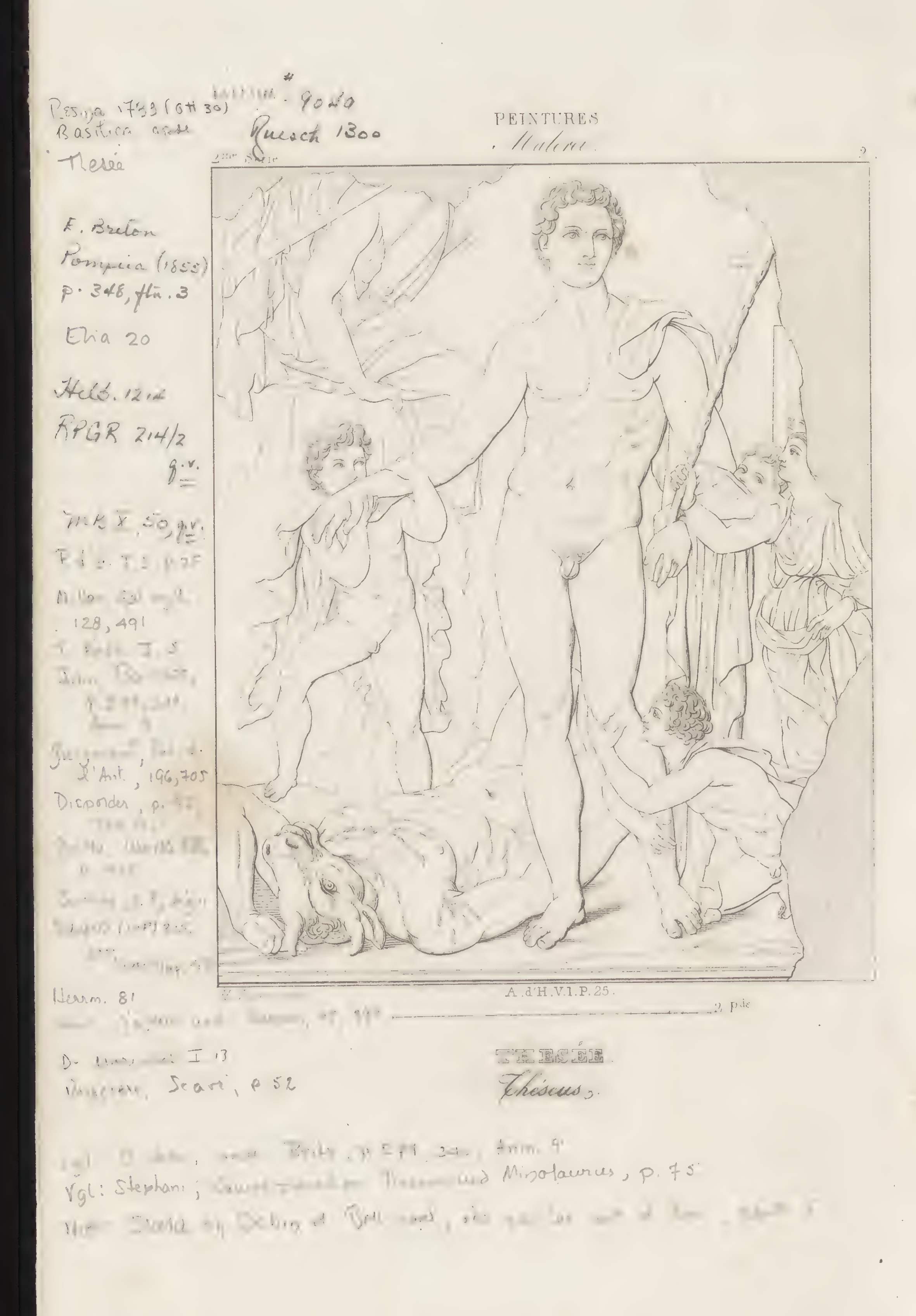
(2) Pindare ; Aristote, *Rhetor.*, II, 24; Wasseling, Ad Diod., III, 57; V, 36.

(3) Macrobe, *Sat.*, I, 10; le Scoliaste de Perse, *Sat.*, V. 175.

(4) I, VIII, 108.

(5) Denys d'Halicarnasse, I, pag. 34.

(6) In verbo Λατῖνοι.



THÉSÉE
Theseus.

rent Latins : à ces faits l'on ajoute que la mère de Télèphe se nommait *Faula* ou *Flaura* (1). Et alors dans la femme assise on reconnaît Flore, mère de Télèphe ; Faune, son mari, est derrière elle. La Paix ou la Victoire montre à Hercule le jeune Télèphe caractérisé par la biche qui lui prête sa mamelle, et le héros regarde avec complaisance la tige frêle d'où doivent sortir tant de descendants illustres qui auront la puissance du lion, et suivront par tout l'univers le vol audacieux de leurs aigles victorieuses.

Sans recourir à cette dernière version, on pourrait dire encore que le lion a été mis à côté d'Hercule comme le symbole de la force et du courage (2), et l'aigle à côté de Télèphe pour indiquer un des créateurs présumés de la grandeur romaine.

PLANCHE 2.

Ce tableau, un des plus grands de la collection du Musée royal, fut trouvé en 1739 aux premières fouilles de Résine dans une grande salle qui paraît avoir appartenu à un temple. Sa ressemblance avec celui de Télèphe pour le coloris et la correction du dessin les a fait attribuer tous deux au pinceau du même artiste.

Celui-ci a perdu aujourd'hui, il est vrai, la fraîcheur et la vivacité de ses couleurs ; mais l'heureuse disposition des figures et l'entente parfaite des détails suffisent cependant pour en faire apprécier le mérite. Et, quoiqu'on

(1) Varron, *de L. L.*, lib. 4.

(2) Pausanias, X, 40.

reconnaisse volontiers, avec Pline (1), que les grands maîtres de l'antiquité, à quelques exceptions près, ont dû confier leurs chefs-d'œuvre à des châssis mobiles et faciles à transporter, plutôt qu'aux enduits des murailles, où les incendies, les démolitions et les éboulements pouvaient leur causer une destruction prématurée, on peut affirmer pourtant avec assez de vraisemblance que la peinture qui fait le sujet de cette planche, et la plupart de celles qui composeront cette publication, sont les ouvrages de peintres qui, s'ils n'avaient pas atteint eux-mêmes la perfection de leur art, avaient au moins devant les yeux, copiaient ou imitaient les monuments précieux de peinture et de sculpture dont la grandeur romaine avait parsemé les lieux publics et les *villas* des riches particuliers.

Le sujet de cette peinture est saisi par tout le monde à la première vue. On y reconnaît Thésée, vainqueur du Minotaure. Il vient de délivrer Athènes, sa patrie, et le roi Égée, son père, du honteux tribut qu'ils devaient payer tous les ans (2) ou tous les neuf ans (la Fable n'est pas unanime sur ce point) (3) au monstre que renfermait le labyrinthe de Crète. Le peintre, en donnant une taille colossale à Thésée, a voulu caractériser un héros, et c'est encore dans cette intention qu'il l'a grandi en lui faisant une tête petite relativement au buste. Il a imité

(1) XXXV, 10.

(2) Apollodore, III, 14, § 9; Hyginus, *Fab.*, 41; Virgile, *Æn.*, VI, 20.

(3) Diodore, IV, 61; Ovide, *Métam.*, VIII, 170.

en cela le sculpteur Lysippe, qui faisait à ses statues des têtes petites, et leur donnait par là des formes grêles et déliées qui semblaient en grandir la taille (1). En le peignant entièrement nu, l'artiste s'est encore conformé à l'usage, qui exigeait que les héros fussent représentés sans vêtement et même sans chaussure (2). D'ailleurs un auteur de l'antiquité prétend que les Grecs ne voilaient rien : *Græca res est nihil velare* (3). Sa chevelure n'est pas conforme, il est vrai, à celle que lui donne Plutarque, qui le représente avec les cheveux coupés à la mode des Abantes, c'est-à-dire courts sur le front et longs sur la nuque (4) ; mais il est coiffé comme les enfants qui l'entourent, comme l'était Télémaque (5), et sans doute tous les anciens Grecs. Il tient encore dans sa main gauche la massue noueuse qui lui a servi à terrasser le Minotaure, cette même massue qu'il avait ravie à Périphète, et que Pausanias et Homère appellent σιδηρᾶν (6), *de fer*, sans doute parce que l'extrémité en était ferrée (7). L'anneau qui orne un des doigts de la main gauche de Thésée pourrait avoir été destiné par l'artiste à rappeler une des aventures de la vie de ce héros. Il se vantait d'être fils de Neptune ; Minos, pour le railler, jeta un anneau dans la mer, et lui dit que si Neptune était son père, il pouvait aller le lui demander. Thésée se précipita dans les flots,

(1) Pline, XXXIV, 7; Fabretti, *Col. Traj.*, p. 54 et suiv.

(2) Philostrate, *Epist.* 22 ; *Im.*, XVI, liv. I.

(3) Pline, XXXIV, 5.

(4) Homère, *Il.*, II, 542.

(5) Homère, *Od.*, IV, 150.

(6) *Il.*, VII, 141.

(7) Eustathe, sur Homère, *loc. cit.*

et en ressortit, grâce à Amphitrite, avec l'anneau et avec une couronne qu'il offrit à Ariane, et qui fut mise depuis au nombre des constellations (1). Cette explication est assez ingénieuse; mais elle serait plus vraisemblable si la jeune fille qui touche la massue n'avait pas aussi un anneau, et si Aulu-Gelle n'avait pas soin de nous prévenir que les anciens Grecs portaient un anneau à la main gauche, au doigt qui vient après le plus petit (2). Les jeunes Athéniens dont on a conservé les noms, et qui s'appelaient, les jeunes gens : Hippophorbante, Antimaque, Mnesthée, Phidoque, Démolion et Pérision ; les jeunes filles : Médippe, Gésione, Andromaque, Piméduse, Europe, Métittée et Péribée (3), s'élancent du labyrinthe, et paraissent, chacun dans une attitude différente, tous avec un transport et une allégresse heureusement exprimés, témoigner leur reconnaissance à leur généreux libérateur. Le Minotaure, dont on aperçoit en raccourci les formes monstrueuses, est étendu aux pieds de son vainqueur (4).

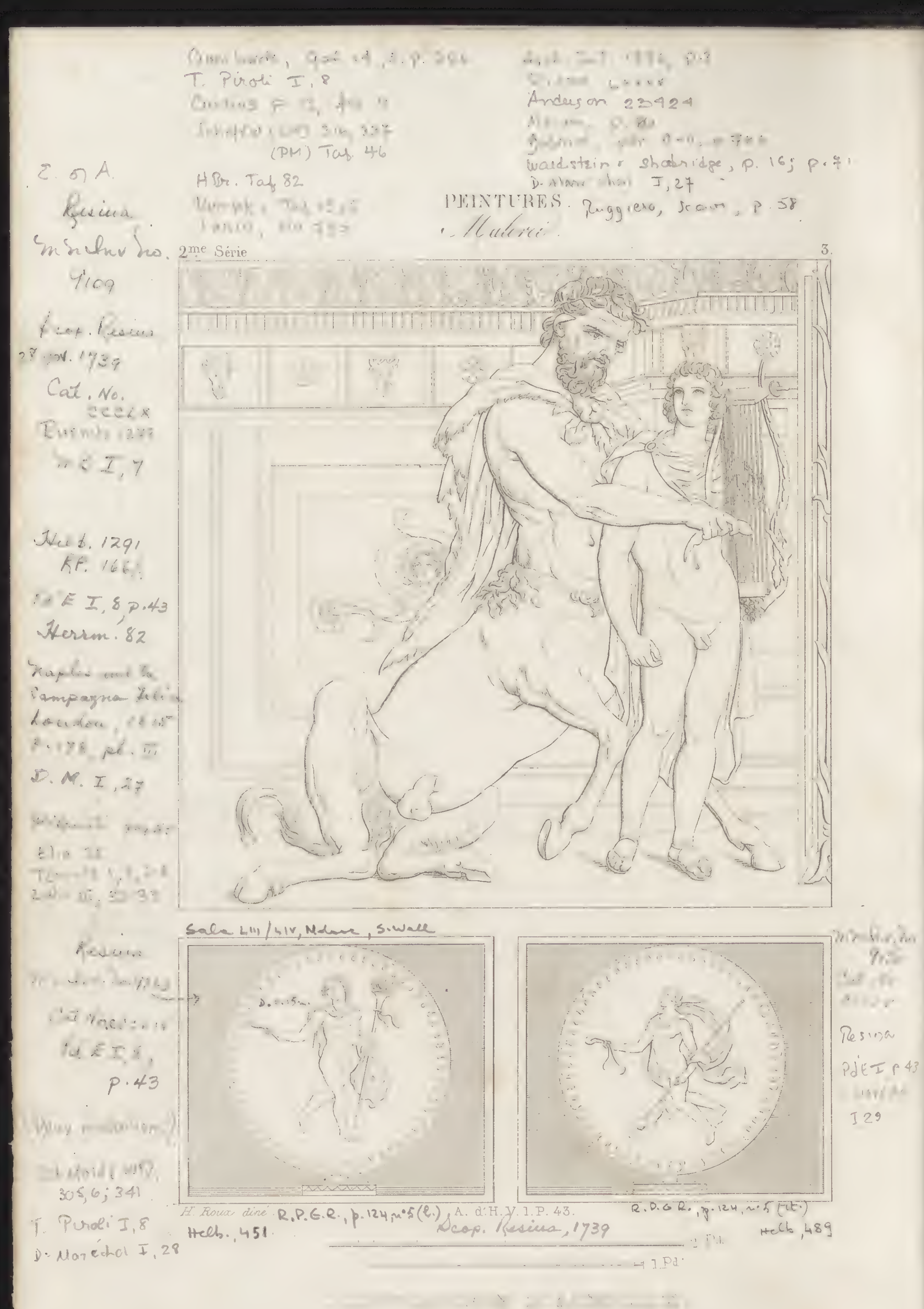
Le lieu de la scène est l'entrée du labyrinthe; le peintre l'a choisi pour pouvoir mettre tout en vue, l'issue du combat et la délivrance des enfants athéniens. Le fameux labyrinthe de Crète était l'ouvrage de Dédale, qui l'avait construit ou par ordre de Pasiphaë, qui ne pouvait s'abandonner à sa passion honteuse que dans

(1) Hyginus, *Astron. Poet.*, II, 6 ; Pausanias, I, 17.

(2) Aulu-Gelle, X, 10.

(3) Servius, sur Virgile, *Æn.*, VI, 20.

(4) Apollodore, III, 1 : Hyginus, *Fab.*, 40; Paruta, *Sic. Num.*, pl. 63 et 87; Spanhemius, *de Usu et Præst. numism.*, p. 285.


PEINTURES.
2me Série
3.
H. Roux diné
A. d'H. V. 1. P. 43.
2 Pd
1 Pd
T. Piroli I, 8
(PM) Taf. 46
H Br. Taf 82
Anderson 23424
Ruggiero, Scavi, p. 58
Waldstein & Shoobridge, p. 16; p. 71
Resina
Cat. No.
Helb. 1291
Herrm. 82
D. M. I, 27
Sala LIII/LIV, Nduro, S. Wall
R.P.G.R., p. 124, n° 5 (l.)
R.D.G.R., p. 124, n° 5 (rt.)
Scop. Resina, 1739
Helb., 451
Helb., 489
T. Piroli I, 8
D. Maréchal I, 28
Resina
p. 43

une retraite inaccessible, ou par celui de Minos, qui voulait dérober aux regards le fruit monstrueux de l'adultère de sa femme (1). Dans le haut du tableau une divinité est assise avec un carquois sur l'épaule, un arc et une flèche à la main. Thésée avait imploré pour son entreprise périlleuse l'intervention de Vénus (2). Cependant il paraît qu'après sa victoire, et pour s'acquitter envers Diane, qui l'aurait plus efficacement favorisé, il lui érigea un temple à Trézène (3). On peut donc voir également dans cette figure Diane ou Vénus. Les flèches, l'arc et le carquois conviennent à toutes deux ; mais il est vrai de dire que Diane a ordinairement une tunique courte qui laisse apercevoir ses jambes.

. . . . . Dederatque comam diffundere ventis,
Nuda genu, nodosque sinu collecta fluentes (4).

Au-dessus du genou, les nœuds de sa ceinture
De ses légers habits serrent les plis mouvants,
Et ses cheveux épars flottent au gré des vents.

PLANCHE 3.

Cette peinture, trouvée avec la suivante dans les fouilles

(1) Virgile, *Æn.*, VI ; Philostrate, livre I, *Im.*, XVI ; Ovide, *Met.*, VIII, 155.

(2) Plutarque, *Vie de Thésée ;* Pausanias, IX ; Callimaque, *Hymn. in Del.*, v. 307, 313.

(3) Pausanias, II, 31.

(4) Virgile, *Æn.*, I, 317 ; Ovide, *Amor.*, III ; *Él.*, 2.

a) Helb. 1291, R. 166/1 Herrmann 8a
9109.

b) Reinach 124/5 Helb. 451, 489
9263. 9,50

de Résine en 1739, est une de celles qui ont le plus arrêté l'attention des connaisseurs; ils en ont admiré et ils en admirent tous les jours encore la beauté et la perfection. Elle représente le centaure Chiron enseignant à Achille l'art de jouer de la lyre ou de la cithare.

Chiron, moitié homme et moitié cheval, devait le jour à Philyre et à Saturne, qui s'était métamorphosé en cheval pour dérober à la jalousie de Rhéa, son épouse, son intrigue amoureuse avec cette jeune nymphe (1). Philyre ressentit tant de honte de cet accouchement monstrueux qu'elle désira n'y pas survivre, et qu'elle obtint de Jupiter d'être changée en tilleul (2). On a donné à Chiron une autre origine : on a prétendu qu'Ixion, amoureux de Junon, eut l'audace de lui faire violence ; que la reine des dieux, pour se dérober à ses embrassements, laissa une nuée revêtue de sa forme entre les bras du jeune téméraire; et que l'accouplement d'Ixion et du nuage donna naissance au centaure Chiron (3). Quelle que soit son origine, Chiron fut le père des centaures, et il donna à la terre des exemples multipliés de justice et de sagesse. Il inventa la botanique, et acquit une grande habileté dans la chirurgie. C'est même à cette science qu'il emprunta son nom. Il enseigna à Esculape les premiers éléments de la médecine, à Hercule ceux de l'astrologie, et, comme on le voit ici, à Achille ceux de la

(1) Apollonius, *Argon.*, II.
(2) Hyginus, *Fab.*, 138.
(3) Natalis Comes, IV, 12 et VII, 4.

musique (1). Il paraît aussi qu'il introduisit l'usage des plantes dans la médecine, et qu'il écrivit à ce sujet pour Achille des préceptes en vers; enfin, il aurait inventé la médecine vétérinaire, ce qui lui aurait valu le nom de *Centaure;* κένταυρος, de κεντέω, *piquer,* et ταῦρος, *taureau.* Il mourut d'une blessure qu'Hercule lui fit avec une flèche empoisonnée. Selon Pline (2), sa mort devrait être attribuée à une autre cause, car il aurait guéri cette blessure en y appliquant une plante qui, depuis lors, a été appelée *centaurée.*

L'attitude que l'artiste lui a donnée dans cette peinture est littéralement exprimée par Stace :

.... Imos submissus in armos (3).

Il repose sur ses jarrets de derrière. La peau dont il est couvert lui convient à plusieurs titres : d'abord, à cause de son goût pour la chasse, dont l'invention lui a été attribuée, et ensuite parce que le Centaure faisait partie du cortége de Bacchus (4).

Sa tête, remarquable d'ailleurs sous tous les rapports, est couronnée d'un feuillage qui appartient sans doute à une des plantes auxquelles il a donné son nom (5). Il tient de la main droite un *plectrum* d'une forme assez singulière (6), et semble apporter beaucoup d'attention à la leçon qu'il donne au jeune Achille.

(1) Hyginus, *Astron. Poet.*, II, in *Centaurus;* Apollodore, *Biblioth.*, III; Philostrate, *Her.*, IX.

(2) Pline, XXV, 6.

(3) *Achill.*, I, 125.

(4) Buonarotti dans le *Camée* du *Triomphe de Bacchus.*

(5) Pline, liv. XXV, 4.

(6) Montfaucon, *Ant. Expl.*, tom. I, P. I., pl. 59 et 60.

Thétis, fille de Nérée, était si belle que Jupiter, Neptune et Apollon se disputaient sa main; Prométhée prédit que le fils qui naîtrait d'elle serait plus illustre et plus puissant que son père. Cette prédiction découragea les divins prétendants, qui laissèrent le champ libre aux mortels. Alors Pélée, plus amoureux et moins jaloux de sa gloire que les habitants de l'Olympe, demanda et obtint la main de la fille de Nérée (1). De cette union naquit Achille. Thétis, craignant pour les jours de son fils, dont elle prévoyait sans doute la destinée guerrière, voulut le rendre invulnérable en le plongeant dans les eaux du Styx. Mais comme, pour faire subir à son jeune fils cette immersion préservatrice, elle l'avait tenu par le talon, cette partie de son corps resta exposée à l'atteinte des blessures (2). Les étymologistes ont exercé leur imagination pour donner une raison du nom d'*Achille :* les uns ont voulu que le héros grec ait été ainsi nommé de ἄχειλος, *sans lèvres,* les autres de ἄχυλος, *sans chyle.* Son nom ferait allusion alors à ce fait bien connu, que le héros grec ne fut pas allaité. Tout ce qui a rapport à ce sujet se trouve d'ailleurs recueilli avec soin par Bayle, dans ses deux articles *Achille.* L'éducation du jeune héros paraît avoir été confiée au centaure Chiron; cependant Homère (3) accorde à Phénix l'honneur d'avoir élevé Achille, et ne réserve à Chiron que celui de lui avoir

(1) Apollodore, *Bibl.*, III; Hyginus, *Fab.*, 54.

(2) Fulgence, *Mythol.*, III, 7; Servius, sur Virgile, VI, 57.

(3) *Il.*, IX.

enseigné le nom et l'usage des plantes. Ce qui est bien certain, c'est que, d'après Homère lui-même, Achille était musicien. Quand il se tenait renfermé dans sa tente, il conjurait l'ennui par les accords de sa lyre (1), dont il se servait peut-être aussi pour accompagner ses improvisations poétiques (2). Son intervention dans la guerre de Troie et sa mort étant des conditions nécessaires à la victoire des Grecs et à leur entrée dans les murs d'Ilion, Thétis, qui connaissait l'arrêt du destin, voulut le soustraire à la fatalité en le cachant chez Lycomède, roi de Scyros, où des habits de femme devaient le mettre à l'abri des recherches de l'adroit Ulysse. Mais la ruse du mari de Pénélope triompha de la supercherie d'une mère, qui ne put dérober son fils à la gloire qui l'attendait sous les murs de Troie, et à la mort que lui donna Pâris, dont Apollon dirigea le bras.

L'artiste lui a donné dans cette peinture les formes gracieuses de l'adolescence, et l'on aura à décider s'il a rendu l'idée d'Homère, qui appelle Achille le plus beau des Grecs; ou bien encore celle du Scoliaste (3), qui le nomme le plus beau de tous les héros. Ses pieds, contrairement à l'avis de Philostrate (4), qui prétend que les héros étaient toujours représentés nu-pieds, sont chaussés de sandales. Achille, πόδας ὠκύς, *aux pieds légers*, Achille, qui, suivant la tradition de la Fable, avait été nourri de moelle de lion et de cerf, sans doute parce

(1) Homère, *Il.*, IX, v. 186 et suiv.
(2) Philostrate, *Her.*, c. 19.
(3) *Il.*, 673.
(4) *Epist.*, XXII.

qu'il était impétueux comme le premier et agile comme le second (1), devait, plus que tout autre héros, avoir les pieds nus.

Il semble toucher avec les doigts de sa main gauche les cordes de la lyre ou de la cithare. Ici s'élève une question qui consiste à savoir si ces deux mots ont été employés indistinctement dans l'antiquité pour désigner le même instrument, ou si chacun d'eux a une signification particulière. La plupart des auteurs anciens (2) ne semblent faire aucune distinction entre ces deux mots. Ainsi, par exemple, ils attribuent à Apollon tantôt l'invention de la lyre et tantôt celle de la cithare. D'autres, au contraire (3), distinguent et prétendent qu'il était de tradition chez les Grecs que Mercure a inventé la lyre et Apollon la cithare. Les auteurs ne sont pas plus d'accord sur le nombre des cordes de cet instrument. Mercure (4), quand il l'inventa, l'arma de trois cordes pour obtenir trois tons qui pussent correspondre aux saisons de l'année; un ton aigu, qui se rapportait à l'été, un ton grave, qui indiquait l'hiver, et un ton intermédiaire, qui rappelait les saisons tempérées. Les nombres quatre et cinq ont eu aussi leurs partisans (5); cependant on s'est généralement accordé (6) à donner sept cordes à la lyre,

(1) S. Grégoire de Nazianze, *Orat.*, XX.

(2) Macrobe, *Sat.*, I, 19; Fulgence, *Myth.*, I, 14.

(3) Pausanias, V, 14; Plutarque, *de Mus.*, p. 1131.

(4) Diodore, I, 16.

(5) Macrobe, *Sat.*, I, 19; Nicomaque dans Boëce, *de Mus.*, V.

(6) Homère, *Hymn. à Merc.*; Virgile, *Æn.*, VI, 645; Horace, *Odes*, III, 11.

et cela en l'honneur des sept Pléiades, dont Maïa, mère de Mercure, faisait partie. Ceux qui lui en ont donné neuf, l'ont fait en l'honneur des neuf Muses. Timothée en éleva le nombre jusqu'à onze (1). La lyre que l'on voit dans notre peinture a aussi onze cordes. Elle ressemble par sa forme à la plupart de celles qui ont été conservées dans les monuments antiques, ou dont les auteurs ont donné des descriptions (2). Il y en avait pourtant de triangulaires, et dans la lettre *de Generib. Music.*, attribuée à saint Jérôme, la lyre est désignée par un Δ qui renferme vingt-quatre cordes (3). Les anciens employaient les deux mains pour toucher les cordes de la lyre; la droite tenait le plectrum et produisait un son que l'on appelait *intus canere, chanter en dedans;* la gauche n'avait recours qu'aux doigts, et le son obtenu de cette manière s'appelait au contraire *foris canere, chanter en dehors.* Cicéron parle d'un Aspendius, célèbre joueur de lyre, qui obtenait avec la main gauche ces deux résultats distincts, et il paraîtrait que les Romains donnaient aux voleurs adroits et qui savaient cacher leur jeu, le nom d'*Aspendii citharistæ* (4).

L'architecture qui forme le fond du tableau, et dont l'exécution ne répond pas à celle des figures, se retrouve encore dans la planche suivante. Cette circonstance ne

(1) Pausanias, III, 1.

(2) Philostrate, *Im.*, X, liv. 1; la Chausse, *Thes. Her. Ant.*, t, II, sect. IV, P. IV et V.

(3) Spon, *Miscell. Her. Ant.*, p. 23.

(4) Boulenger, *de Theat.*, II, 39; Cicéron *in Verr.*, I, 20; Asconius *in Verr.*, I, 20.

permet pas de douter que ces deux peintures, dont les dimensions sont les mêmes, et qui d'ailleurs ont été trouvées dans le même lieu, n'aient entre elles un rapport quelconque; mais il n'est pas aussi facile de décider si le fond, qui leur est commun, a un rapport avec les sujets. Il existait dans les *Septa* (l'enclos du Champ de Mars) (1) deux beaux groupes, l'un d'Achille et de Chiron, l'autre de Pan et d'Olympe, que les Romains devaient au ciseau d'un sculpteur de la Grèce. On a pensé que nos deux peintures pouvaient très-bien être des copies de ces groupes : la finesse du goût et le mérite de l'exécution donnent assez de poids à cette hypothèse. De plus le *Musée de Florence* contient une pierre précieuse où l'on voit un groupe parfaitement semblable à celui-ci. Et il est permis de croire que notre peinture et la pierre précieuse ont été faites toutes deux d'après le groupe grec, mais seulement de deux points de vue différents. Le peintre qui, par un scrupule de modestie, voulait indiquer la source où il avait puisé le sujet de ses deux tableaux, aura donné pour fond à cette peinture et à celle de la planche suivante, l'architecture elle-même des Septa. Cette interprétation n'est pas dénuée de vraisemblance; cependant on peut dire encore de l'ornement qui forme le fond de ces deux tableaux, comme de toutes les décorations d'architecture et de toutes les arabesques peintes sur les murailles des édifices découverts dans les fouilles, qu'il

(1) Pline, XXXVI, 5.



D-Maréchal I, 31

[illegible]

* [illegible]
"Das original hat eine [illegible]
[illegible]
lohnend erschien.",

I..

Ruggiero, Scavi, p. 53 (giro nel Deposito)
Fiorelli, GdScP, 1865, I Monumenti,
p. 18, No. 6

[illegible]
Marsyas und Olymp.

n'avait d'autre motif que le caprice de l'artiste, d'autre but que de recevoir et d'encadrer des groupes ou des figures isolées, et d'autre rapport avec le sujet que celui de la symétrie et de l'ajustement.

Les deux médaillons qui sont au-dessous du tableau n'ont pas été trouvés avec lui, et n'ont, par conséquent, rien de commun avec Achille ni avec le Centaure. Ils représentent deux bacchants : le premier tient d'une main une torche (1), et de l'autre un instrument qui lui sert peut-être à en attiser la flamme. Le second porte un ruban ou une bandelette destiné à exprimer l'allégresse, et un thyrse, véritable attribut de Bacchus et de son cortége (2).

PLANCHE 4.

Parmi les belles peintures de Polygnote que l'on voyait à Delphes, il s'en trouvait une qui représentait le satyre Marsyas, assis sur une pierre, et enseignant au jeune Olympe l'art de jouer de la flûte (3). Notre tableau exprime le même sujet : il est d'un travail exquis et ne le cède en rien au précédent.

Marsyas était fils d'Éagre (4) ou d'Iagnide (5) : on connaît son habileté à jouer de la flûte et le supplice horrible qui lui fut infligé par Apollon en punition de son or-

(1) Buonarotti, *Triomphe de Bacchus*, p. 471.

(2) Buonarotti, *loc. cit.*, p. 435.

(3) Ἐστὶν ἐπὶ πέτρας καθεζόμενος Μαρσύας, καὶ Ὄλυμπος παρ' αὐτὸν παιδός ἐστιν ὡραίου καὶ αὐλεῖν διδασκομένου σχῆμα ἔχων. Pausanias, X, 30.

(4) Hyginus, *Fab.*, 165.

(5) Plutarque, *de Music.*, p. 1133.

gueil. Il avait pour élève et pour *ami* (*amasius*) Olympe, jeune Mysien, fils de Méon, qui vécut avant la guerre de Troie (1). Philostrate (2) a représenté avec des couleurs gracieuses ce beau jeune homme, s'exerçant à chanter et à jouer de la flûte, au milieu de la foule amoureuse des satyres, qui, en l'absence de Marsyas, l'entourent et le regardent d'un air lascif. On le voit, dans Ovide, pleurer avec eux la mort et la défaite de son maître chéri :

. . . . Flerunt
Et satyri fratres, et tunc quoque *clarus Olympus* (3).

Marsyas inventa (4) ou du moins perfectionna la flûte, que dans ce cas il aurait reçue d'Iagnide (5). Il paraît même que ce satyre aurait été le premier à transporter sur la flûte à un seul tuyau, connue chez les Latins sous le nom de *tibia*, toute l'harmonie de la flûte de Pan, qui se composait de plusieurs tuyaux et que l'on appelait *fistula* (6). Olympe mit à profit les leçons de son illustre maître, et contribua aussi à perfectionner la flûte (7). Nous avons parlé dans l'explication de la planche précédente, d'un texte de Pline, duquel il résulterait qu'on voyait à Rome

(1) Suidas, in verbo Ξυναυλίαν.

(2) I, *Im.*, 20 et 21.

(3) Ovide, *Métam.*, VI, v. 393.

(4) *Fast.*, VI, 69; Athénée, IV, p. 184.

(5) Apulée, *Florid.*, I; Pausanias, X, 30.

(6) Diodore, III, 58.

(7) Suidas, in verbo Ὄλυμπος. Pour les diverses sortes de flûtes connues par les anciens et tous les détails relatifs à cet instrument, voir Meursius et Bartholin, qui en ont traité *ex professo*, et la Chausse, *Mus. Rom.*, t. II, s. IV, pl. I et II.



Herc.
Scap. 1747**

Mo N. Inv. No. 9270
Ruesch N. 5
Vol. No. CCLVIII
Sala LXX, S.E.

Sala LXXVII, No. 7

P. d'E. II, 12, p. 70
gives 1747

Helb. 376
RP. 105/3

Comptes rendus de la Commission impériale 1863
p. 241
Warscher, Catalogo
Rizzo, tav. CVII
T. Piroli II, 12

[Cf MB. X,]

Fiorelli 1, III, 3, p. 33
Elia, 207 *
D. Maréchal II, 54

(WP) 304, 242
Henderson 75723

Herbig, Pan, Taf 28, 1
Ruggiero, Scavi, p. 103 (gives 1747)
* (sb. la pittura è da ...)

** MB. II, 5 gives 1745





P. d'E.
II, p. 27

MN Inv.
8815

D. Maréchal II

2.

les groupes de Chiron et d'Achille, de Pan et d'Olympe. Cette citation pouvait porter à croire que le personnage qui, dans notre peinture, donne des leçons à Olympe, est le dieu Pan et non le satyre Marsyas. Mais comme on s'est toujours accordé à dire qu'Olympe avait été l'élève de ce satyre, que d'ailleurs on ne saurait voir quel rapport il y a entre Pan et Olympe, il vaut mieux penser que Pline a confondu le dieu Pan avec le satyre Marsyas.

L'architecture qui forme le fond du tableau a été traitée dans l'explication de la planche précédente.

PLANCHE 5.

Ce tableau, trouvé en 1745 dans les fouilles de Résine, représente l'éducation de Bacchus, sur le compte duquel il y a eu des traditions si diverses, que les peuples de l'antiquité eux-mêmes en étaient venus à mettre en doute l'existence de ce dieu, et à ne plus le considérer que comme un mythe et une personnification de la vigne, du vin et de l'ivresse (1). Cependant, suivant la tradition la plus généralement répandue, Bacchus devait le jour à Jupiter et à Sémélé, fille de Cadmus, fondateur de Thèbes. Junon, jalouse de cette princesse, lui inspira l'idée de demander à Jupiter de se présenter à elle, comme à son épouse, accompagné des attributs de sa gloire et de sa puissance. Le roi des dieux ne put résister aux prières de sa maîtresse, et, s'étant approché d'elle,

(1) Diodore, III, 62 et suiv.

la foudre à la main, elle expia par une mort subite son orgueil irréfléchi. Sémélé était alors enceinte de six mois; Jupiter cacha dans sa cuisse le fruit de son commerce avec la princesse de Thèbes, et trois mois après il mit au jour Bacchus, qu'il confia à Mercure. Ce dieu l'apporta d'abord chez Ino, sœur de Sémélé, et ensuite aux nymphes de Nysa, en Asie (1). Dans le tableau qui fait le sujet de cette planche, la disposition des figures, la grâce et l'expression du sujet, sont tellement supérieures à l'exécution, que le peintre peu habile qui en est l'auteur a fait sans doute une copie ou une imitation de quelque bon original. On y voit trois jeunes filles qui seront ou les trois sœurs de Sémélé, Ino, Autonoë et Agavè (2), ou Philia, Coronide et Cléide, nymphes de l'île de Naxos (3), ou Bromè, Bacchè et Nysa (4), ou enfin trois des cinq Iades, Phésule, Coronide, Cléëa, Phéo et Eudore, qui ont été transportées dans le ciel et sont devenues des constellations (5). Suivant Plutarque (6), on donnait à Bacchus plusieurs nymphes pour nourrices, parce que l'ardeur de ce dieu avait besoin d'être modérée. Amphictyon, roi d'Athènes, qui introduisit l'usage de mouiller le vin, lui avait dédié un autel avec cette inscription : ὀρθοῦ Διονύσου, *à Bacchus bien dirigé* (7). Deux des trois nym-

(1) Apollodore, III, 4, § 3; Ovide, *Mét.*, III, 259 et suiv.; Hyginus, *Fab.*, 165 et 179; Diodore, *loc. cit.*
(2) Oppien, Κυνηγ., IV, 235.
(3) Diodore, V, 52.
(4) Servius sur Virgile, *Ecl.* VI, 15.
(5) Hésiode, Hyginus, *Astr.* II, 21.
(6) Plutarque, *Symp.* III, *qu.* 9, p. 657.
(7) Athénée, II, p. 38, XV, p. 693.

phes sont debout derrière un arbre (1). L'autre est couronnée de feuillage, et porte en sautoir la dépouille d'un cerf ou d'un chevreau (2); son attitude est gracieuse. Elle offre une grappe de raisin au jeune Bacchus, qui étend avec avidité ses deux mains pour la saisir, pendant qu'il est soulevé par le vieux Silène. Ce dieu, dont l'origine est fort controversée (3), est assez généralement reconnu pour le père nourricier et l'instituteur de Bacchus; c'est lui qui, non-seulement lui aurait inspiré les premières idées de vertu et de gloire, mais encore qui l'aurait conduit et dirigé dans ses expéditions guerrières. Cependant on a prétendu aussi que l'enfance de Bacchus fut confiée à Nisus, et on s'est appuyé sur ce fait pour donner un sens au nom de Διόνυσος, *Dionysos,* que ce dieu portait chez les Grecs (4). D'autres étymologies ont été proposées pour le mot Dionysos : les uns le font dériver de *Nysa,* où Bacchus fut apporté par Mercure (5), et les autres d'un mot que les Syracusains employaient pour désigner l'*action de boiter*, et qui aurait été appliqué à Bacchus pour rappeler que Jupiter boitait quand il portait son fils dans sa cuisse (6). Un âne couronné dort aux pieds de Silène dont il fut toujours le compagnon le plus fidèle (7). C'est à l'âne de Silène que les dieux durent

(1) Euripide, *Bacch.*, v. 166 et suiv. Oppien, Κυν., IV., 242.

(2) Euripide, *Bacch.*, v. 3, *Phœn.*, 798; Ovide, *Met.*, IV. 6.

(3) Diodore, III, 71.

(4) Hyginus, *Fab.*, 131, 167, 179.

(5) Diodore, III, 63.

(6) Nonnus, *Dionys.*, IX, 19 et suiv.

(7) Properce, IV, *El.*, 1, 21; Paschalius, *Coron.*, IV, 18.

leur victoire contre les géants, qui furent mis en fuite par sa voix bruyante. Ce service lui valut l'honneur d'être rangé au nombre des constellations (1). Celui-ci porte un bât, chez les Grecs βάστον; chez les Latins, *clitellæ* et *sagma,* ou une selle qui ressemble tout à fait à celle de nos jours. Cette particularité de notre peinture est en contradiction manifeste avec un texte de Godefroy (2), qui prétend que l'usage des selles ne date que du règne de Théodose le Grand. Il est vrai de dire que le mot latin *sella* a été employé pour la première fois dans la loi 47 du code Théodosien *de Cursu public.*; mais on a pensé que, bien avant Théodose, les cavaliers se servaient de la selle, à laquelle ils donnaient le nom d'*ephippium* (3). Juste Lipse en a trouvé d'ailleurs des preuves authentiques sur la colonne Trajane (4). On a voulu voir encore dans le bât de l'âne de Silène une espèce de selle appelée *astraba* par les Romains, et qui servait non aux guerriers ni aux voyageurs, mais aux femmes et aux vieillards, qui aimaient à s'asseoir mollement et commodément (5). Les pieds de l'âne sont dans une position telle qu'on peut apercevoir dans le tableau original des traces de fers, dont l'usage remonte à la plus haute antiquité (6). Une pierre semble avoir été placée avec inten-

(1) Ovide, *de Arte,* I, 545, *Fast.,* III, 749, *Metam.,* IV, 27; Sénèque, *OEdip.,* V, 428.

(2) Hyginus, *Astr. Poet.,* II, 23; Ælian, *H. A.,* VI, 51.

(3) Livre 47, *C. Th. de Cursu publ.*

(4) Dion, liv. LXIII.

(5) *De mil. Rom.,* lib. III, dial. 7.

(6) Scheffer, *de Re veh.,* II; Hesychius; Pollux, VII, 185, 186; Démosthène, *Mid.,* p. 625; Athénée, XIII, p. 582.

tion tout près de l'âne. Les anciens, ne connaissant pas les étriers, devaient se servir pour monter à cheval d'un exhaussement quelconque. Sur le devant du tableau une panthère lèche une cymbale garnie de sonnettes (1). Les nourrices de Bacchus furent métamorphosées en panthères, et depuis l'on a supposé que cet animal a du penchant à s'enivrer, et qu'il est cher à Bacchus, dont il est un des attributs distinctifs (2). Mercure, fils de Jupiter et de Maïa, messager des dieux, inventeur du langage, de la lutte, de la lyre, du vol, des lettres et des nombres, protecteur du commerce, auquel il donna son nom (3), est assis sur un tonneau (4) et touche avec la main gauche les cordes d'une lyre; sa main droite tient un objet qui paraît être un *plectrum*. Il est presque nu, et ses formes, qui sont celles d'un adolescent, rappellent un dialogue de Lucien où il se glorifie d'être beau et sans barbe (5). Plutarque l'appelle χαριτοδότης, *donneur de grâce* (6). Il est coiffé d'un *petasus* ailé. Le pétasus était porté par les voyageurs, les courriers,

(1) Fabretti, *de Col. Traj.*, chap. 7, p. 225 et 226.

(2) Voyez la pl. XX, tome I de cet ouvrage.

(3) Oppien, Κυν., III, 79, IV, 231 et suiv.; Philostrate, I, *Im.*, 15, 19; Bochart, *Hier.*, P. 2, liv. 3, ch. 7; pl. XXX, t. I, de cet ouvrage.

(4) Homère, *Hymne à Mercure*, v. 3; Hésiode, *Theog.*, 938 et 939; Eschyle, *Prom.*, 941; Arnobe, liv. III; Servius, *Æn.*, IV, 577 et VIII, 138; Isidore, VIII, 11; Fulgence, *Mythol.*, I, 18; le scoliaste d'Aristophane, pl. V, 1111, et celui d'Apollonius, *Arg.*, I, 517.

(5) Pline, XIV, 21; Ulpien, l. 17, *Proprietat. de usuf.*, l. 3, *de trit. vi. et ol.*; Cujas, IX, obs. 26; Strabon, III, p. 151.

(6) *Dial. de Pan. et Mercure.*

les cochers et les athlètes (1). Il était le plus souvent rond; cependant on en voit qui sont carrés et d'autres qui ont plusieurs angles (2). Le dieu Pan, ou un satyre qui sourit en montrant Bacchus, détache les talonnières ailées qui ornent les pieds de Mercure. Sur une pierre fine gravée dans Montfaucon (3), l'on voit un Amour qui rend à Mercure le service que lui rend ici le satyre ou le dieu Pan. Les ailes qui ornent la tête et les pieds de Mercure ont été prises pour un symbole de la rapidité de la parole, dont il est l'inventeur, et pour l'expression de la pensée, formulée ainsi par un poëte latin : *verba volant* (4). La colonne que l'on voit dans le fond du tableau a semblé un symbole de la stabilité et de l'immutabilité divines (5). Elle a porté à croire que l'artiste peut avoir voulu opposer les découvertes et les victoires de Bacchus en Orient, aux découvertes et aux victoires d'Hercule en Occident, et donner au premier la gloire d'avoir posé des colonnes au terme de ses voyages, comme le second l'avait fait au terme des siens (6). Enfin, et sans donner par là une signification à la colonne de cette peinture, on a trouvé que Bacchus fut appelé par les Grecs Στύλος, *colonne* (7).

(1) Fabri, *Agon.*, II. 34, livre III, ch. 28.

(2) Spon, *Mis. Er. Ant.*, p. 25.

(3) T. I, p. 1, Pl. 5.

(4) Servius, *Æn.*, VIII, 138; saint Augustin, *C. D.*, VII, 14; Fulgence, *Mythol.*, I, 19.

(5) Clément d'Alexandrie, *Strom.*, I, p. 348.

(6) Strabon, III, p. 170, 171; Denys, *de Situ orb.*

(7) Clém. d'Alex. *loc. cit.*; Euripide, *Antiope*.

Scop 1747
Herc.

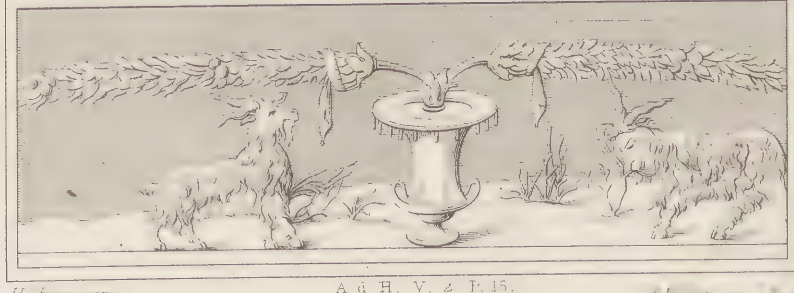
Didot 41
P d'E. II, 13, p. 85
T. Piroli II, 13
Denk. d. alt.
D. Maréchal II, 43
Ruggiero, Scav. p 103



A. d' H. V... P. 85

Portici

T. Piroli II, 14
P d'E II, 3, p. 15
D. Maréchal II, 28



A d H. V. 2 P. 15.

LIII

6. P°

LUTTE DE PAN ET DE L'AMOUR.

Kampf zwischen Pan und Amor.

La vignette sur fond noir que l'on a ajoutée à cette planche représente un taureau protégeant deux génisses contre l'attaque d'un lion, tandis qu'un léopard ou une lionne attend l'issue du combat, et qu'une biche prend la fuite.

PLANCHE 6.

La lutte du dieu Pan et de l'Amour avait acquis une certaine célébrité dans les fastes de la mythologie. Seulement il paraît que l'on ne s'accordait pas sur le nom du vainqueur, et que l'on attribuait tantôt à l'une, tantôt à l'autre de ces deux divinités les palmes et les honneurs du triomphe (1). On voulait que l'Amour eût terrassé son adversaire, parce que, comme l'a dit le poëte, ce dieu triomphe de tout : *omnia vincit Amor*. L'on prétendait même qu'il n'avait fait quartier au vaincu qu'à la condition expresse qu'il aimerait la nymphe Syringa (2) ; on représentait l'enfant barbare s'apprêtant à arracher le cœur à son malheureux adversaire. D'autres fois cependant l'Amour (3), appelé par Sophocle (4) *l'invincible*, et par Anacréon (5), *le souverain et le dompteur des dieux et des hommes*, était vu gisant à côté du dieu Pan (6).

Notre peinture, trouvée dans les fouilles de Portici, en 1747, représente ces deux divinités luttant encore, et

(1) Servius, *Ecl.*, II, 31 ; Boccace, *Geneal.*, I, 4 ; Albricus, *de D.*, I, 9.

(2) Boccace, *loc. cit.*

(3) Dans un bas-relief de bronze de Rossi, *Memor. Bresc.*, p. 158.

(4) *Antig.*, v. 792.

(5) Dans Clément d'Alexandrie, *Stromat.*, VI, p. 623.

(6) Albricus, *loc. cit.*

a) Helb. 404
Rein. 114/6 9262
b)

nous laisse tout aussi incertains sur l'issue du combat. L'Amour est caractérisé par ses ailes; ses autres attributs ordinaires, l'arc et le carquois, n'auraient pas eu de but, dans la scène représentée par l'artiste, et auraient gêné les mouvements du dieu, qui devait jouir de la liberté de tous ses membres. Pour égaliser les forces, on a donné au dieu Pan une taille et des formes enfantines. Ce dieu, qui devait son nom Πάν, *tout, partout, toujours,* à ses attributions, qui consistaient à personnifier la nature entière, et que les Grecs appelaient aussi Ἐφιάλτης, *Éphialtès*, en latin *Incubus*, à cause de ses mœurs et de son tempérament lascifs (1), était fils de Bacchus (2). L'origine que lui ont donnée les mythologues n'est pas aussi gracieuse que celle qu'Aristophane (3) a prêtée à l'Amour. Le comique grec, cherchant à s'expliquer l'origine des choses, admet l'existence de la Nuit et du Chaos. La Nuit accoucha d'un œuf, d'où sortit l'Amour avec des ailes d'or. L'Amour s'unit au Chaos et engendra les dieux, les hommes et tout l'univers. On a dit aussi que les dieux méconnurent dans la suite leur père commun, le chassèrent du ciel et lui arrachèrent ses ailes pour les donner à la Fortune (4). L'idée que les poëtes nous ont transmise du fils de Cypris, de sa nature, de sa beauté et de ses grâces, contraste d'une manière assez originale avec celle qu'ils se sont faite du dieu Pan, de sa monstruosité et de ses formes à

(1) Albricus, *loc. cit.*
(2) Hyginus, *Fab.*, 224.
(3) *Les Oiseaux*, 694 et suiv.
(4) Athénée, XIII, p. 563.

demi bestiales, qui lui avaient valu les noms de Αἰλοπρόσωπος καὶ Τραγοσκελής, *têtes et jambes de bouc* (1). Ce contraste a peut-être séduit l'auteur de cette peinture, qui a voulu en tirer parti pour donner à son œuvre une couleur de bizarrerie.

Un Silène, dont la tête a été dépouillée par la vieillesse, et dont l'embonpoint ressort sur une draperie blanche qui ne lui cache que la partie inférieure du corps (2), retient le petit satyre par les cornes, ou pour l'empêcher de tomber, ou pour s'opposer à ce qu'il blesse l'Amour avec les armes dont la nature a orné son front. Il porte à sa main gauche une palme, qui doit être le prix du vainqueur (3), ou une férule, *ferula*, qui convient très-bien au maître du chœur bachique (4) et au suivant fidèle du dieu de la vendange. De l'autre côté du tableau, l'on voit un Bacchus couronné de raisins et de pampres. Il est à demi vêtu d'une draperie rouge, et ses pieds sont chaussés de cothurnes jaunes. On ne doit pas s'étonner de trouver ce dieu en compagnie de Pan et de Silène, qui étaient toujours à la tête de son cortége, et que Lucien (5), le railleur antique, appelle ses deux généraux. Bacchus est aussi très-bien placé dans une scène où l'Amour joue un rôle :

Τὸν ὁμότροπόν γ' Ἔρωτι
Τὸν ἐρώμενον Κυθήρης (6).

(1) Hérodote, II, 46.
(2) Lucien, *Concil. deor.*
(3) Fabri, *Agon.*, II, 25.
(4) Philargyre, *Ecl.*, VI, 14, de Virgile.
(5) In *Bacch.*
(6) Anacréon, *O.* 41; Cuperus, *Apoth. Ho.* p. 166 et suiv.

Derrière lui une jeune femme, vêtue de blanc, qui sera Ariane, ou Vénus (1), ou Sémélé, ou Proserpine (2), ou Cérès, joue avec le ruban rose de son thyrse. Ses cheveux blonds sont enfermés dans une coiffe en usage chez les Grecs, et retenus par un bandeau de couleur d'or.

Dans le fond est une construction surmontée d'un vase en cuivre, d'une espèce de torche posée en travers, ou d'un autre objet assez difficile à distinguer.

PLANCHE 7.

On pourrait invoquer plusieurs événements de la Fable ou de l'Histoire pour donner une explication de la peinture qui fait le sujet de cette planche. Cependant entre ces faits, il faut le reconnaître, il n'en est qu'un qui s'adapte dans tous ses détails et dans toutes ses circonstances, avec notre tableau : c'est Oreste reconnu par sa sœur Iphigénie.

L'histoire des Atrides a tellement occupé les historiens et les auteurs tragiques de l'antiquité; elle est d'ailleurs si fertile en aventures romanesques et en péripéties, qu'il serait oiseux de rappeler au lecteur les événements qui ont précédé et amené la scène représentée dans cette peinture; cependant il sera peut-être nécessaire d'en

(1) Fornutus, in *Bacch.*; Apulée, *Met.*, II, p. 167.

(2) Cicéron, *de N. D.*, III; Minutius Felix, *Octav.*, p. 200.

Helbig 1157. Rein. 178/3 M.B. VII, 53, Ruesch 1355. Cagnat Chapot II, 81.

Rusina 1740

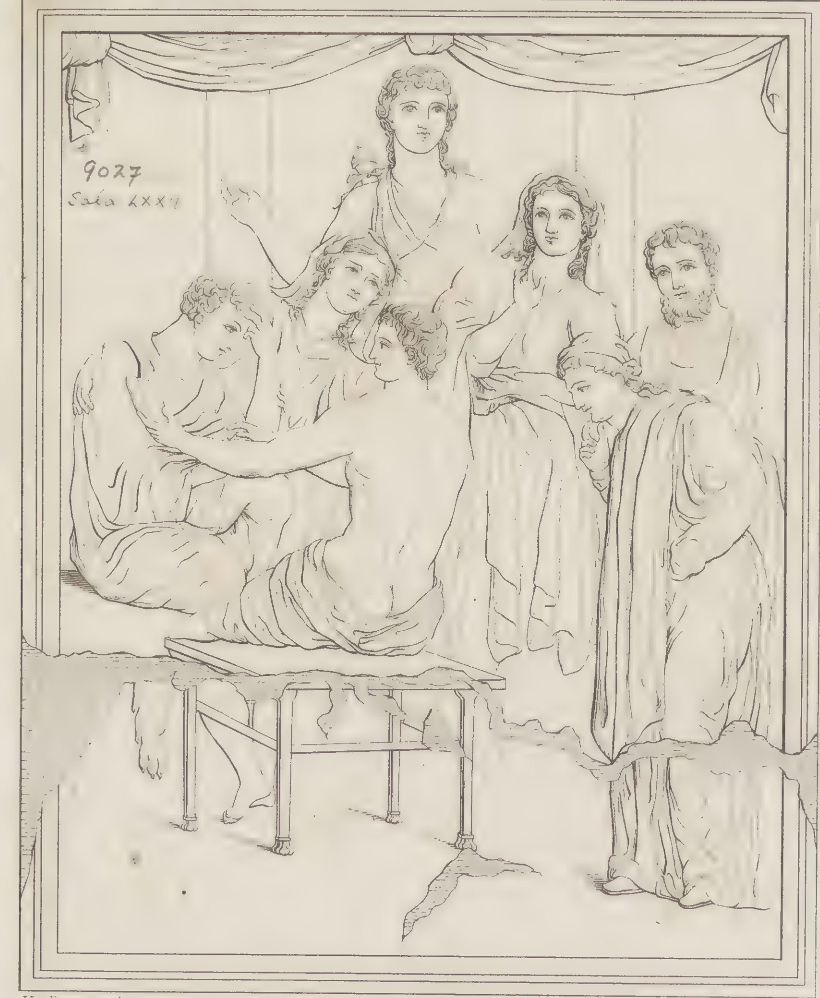
PEINTURES.

Malerei.

B. 1.17
H. 1.45

2me Serie. 7

Ruesch
1355



H Roux ainé

A. d'H. V. I. P. 61

2. Pds

ORESTE RECONNU PAR IPHIGENIE

Orestes erkannt durch Iphigenia.

(Admeto e Alcesti)

Cf. # 9026
Hell. 1158
R.P. 175/1
Elia 112
HBr. Taf. 13
Zahn I, v, 43
Gell II, pl. 52
VI, viii, 5
E. Breton
Pompeia (1855)
p. 261
fig. 3
Ruesch 1355
RP. 178/3
Arch. Zeit. 1853, pl. 18
MR VII, 52 q.v.
334
T. Piroli I, 11
Cagnat - Chapot II, 81
Millin, Gal. myth. 107, 625
Guigniaut rel. de l'ant. 239, 838
Overbeck, Gal. 30, 13.
Petersen, Arch. Zeit. 1853, Taf. 18, 1 p. 113 ff.
Vgl.
Arch. Zeit., 1848, p. 249 ff.
Ber. d. Säch. Ges. d. Wiss. 1850 p. 245
Friederichs, Praxiteles p. 125 ff.

RB II
P. d'E I, 11, p. 61

Stephani
Compte-rendu
1863, p. 182
Birt. Buchrolle, p. 132
Rizzo LXXXII
T. W. Catalog, Vol. II, Sala LXXX, No. 11
Helb. Untersuch., p. 69, Anm. 4
D- Maréchal I, 41
Ruggiero Scavi, p. 60

donner un résumé succinct pour faciliter l'intelligence du sujet.

Après la prise de Troie, Agamemnon retourna victorieux dans Argos, sa patrie, où il conduisit Cassandre, fille de Priam, sa noble captive. Il espérait sans doute qu'une paix achetée par tant de fatigues lui permettrait enfin de goûter les douceurs d'un voluptueux loisir; mais il était à peine arrivé que Clytemnestre, jalouse de l'amour du roi son époux pour la princesse troyenne, et poussée sans doute aussi par Égisthe, qui avait souillé la couche royale, lui donna la mort. Oreste, encore enfant, aurait partagé le sort de son père, si Électre, sa sœur, ne l'avait soustrait aux poignards de la reine et de son complice. Quand le fils d'Agamemnon fut devenu grand, il se rendit à Argos pour exécuter les ordres d'Apollon, qui lui avait commandé de venger la mort de son père. Il tua sa mère et Égisthe. Depuis, les Furies s'acharnèrent à sa poursuite et secouèrent sur lui leurs torches vengeresses. Dans son malheur, il eut recours encore à l'oracle d'Apollon. Le dieu lui annonça qu'il ne pourrait se soustraire à la persécution des Furies, qu'en dérobant la statue de Diane au culte des féroces habitants de la Tauride (1). Le fils d'Agamemnon, aidé du concours de son ami Pylade, se mit aussitôt en mesure d'accomplir les ordres d'Apollon; et notre peinture représente un des incidents principaux de son voyage dans la Tauride.

(1) Hyginus, *Fab.*, 117, 123, 161.

Ce tableau, trouvé à Résine, en 1740, a été fait sans doute d'après la tragédie d'Euripide, avec laquelle il se rapporte dans tous ses détails. Raconter le sujet de la pièce du tragique grec, ce sera aussi, en même temps, expliquer la scène représentée dans cette planche.

Oreste et Pylade, arrivés en Tauride, sont trouvés par des bergers du roi Thoas, qui fait conduire les deux étrangers dans le temple de Diane, où ils doivent être immolés, suivant la coutume barbare du pays. Iphigénie, prêtresse de Diane, interroge les deux jeunes gens, et demande à Oreste son frère, qu'elle ne connaît pas et dont elle est inconnue, le nom de leur patrie. Quand elle apprend qu'ils sont d'Argos, elle promet la vie à celui des deux qui voudra se charger de porter une lettre dans cette ville. A cette proposition, les deux amis font assaut de générosité ; tous deux refusent de se charger de la missive de la prêtresse; tous deux veulent rester pour le sacrifice; mais Oreste est plus éloquent que Pylade, et il est convenu que ce dernier partira pour Argos. Alors Iphigénie lui confie la lettre, et de crainte qu'il ne l'égare, elle lui en lit le contenu. Pylade surpris se retourne vers Oreste et lui dit : « J'accomplis la promesse que je viens de faire à la « prêtresse, et je te remets la lettre de ta sœur Iphigénie. »

L'explication de notre peinture est maintenant bien simple : dans le jeune homme pensif et mélancolique nous reconnaissons Oreste, *tristis Orestes* (1). Pylade est

(1) Horace, *Art poétique*, v. 124.

assis en face de lui, et tient une feuille à moitié déroulée, sur laquelle on aperçoit des caractères effacés par le temps. Le peintre y avait inscrit peut-être les noms d'Oreste et d'Iphigénie. On devra considérer avec une attention particulière l'attitude expressive de Pylade, qui semble montrer du doigt son malheureux ami. Le peintre n'a pas jugé convenable de revêtir d'une draperie un personnage qui est sur le point d'être immolé (1); et il n'a pas été fâché sans doute que ce prétexte lui fournît l'occasion de tirer parti de toutes les ressources de son art. Oreste est drapé : un large vêtement convient à sa tristesse, et contribue à lui donner un air souffrant. Les deux amis sont assis sur des siéges où les anciens avaient coutume de se reposer pendant les cérémonies sacrées, et lorsqu'ils adressaient aux dieux des vœux et des prières (2). Celui d'Oreste est recouvert d'une peau de bête (3). Ces deux siéges sont peut-être encore des tables sacrées, *sacræ mensæ*, qui portent les deux victimes (4).

Une jeune femme, vêtue de blanc et la tête couverte d'un voile, embrasse Oreste en versant des larmes. A sa tendresse et au vif intérêt qu'elle porte au jeune étranger, on reconnaît sa sœur Iphigénie. Euripide a

(1) Montfaucon, t. III, ch. XVI, Pl. LXXXIV.

(2) Tibulle, II, *El.*, VII, 15; Properce, II. *El.*, XXI, 45; Macrobe, *Sat.*, I, 10; Plutarque, *Numa*.

(3) Homère, *Od.*, XVII, 32, Virgile, *Æn.*, VIII, 177.

(4) Montfaucon, *Ant. Expl.*, t. III, pl. LXXVIII.

rendu avec bonheur l'amitié respective d'Oreste et de sa sœur. Il fait dire au premier : « Ma chère sœur, je te serre « bien dans mes bras, et cependant j'en doute encore (1): « Des larmes mêlées de douleur et de plaisir baignent tes « paupières et les miennes (2). » Le vêtement d'Iphigénie est très-approprié à la circonstance et à son double état de vierge et de prêtresse. On pourra reconnaître encore Iphigénie dans l'autre jeune femme vêtue comme sa compagne. Alors son attitude indiquera qu'elle recommande aux autres figures du tableau le silence qui doit être observé sur tout ce qui se passe. Les bas-reliefs antiques ont déjà montré la même personne sculptée plusieurs fois dans la même scène, et cela pour indiquer les actions diverses qu'elle a dû accomplir dans un seul et même événement (3). Ainsi, par exemple, Iphigénie reconnaissant son frère Oreste a dû l'embrasser en pleurant, et recommander ensuite le silence aux témoins de cette scène attendrissante. Il se pourrait encore que cette seconde jeune fille fût Électre, sœur d'Oreste et d'Iphigénie, et que l'auteur du tableau se fût laissé prendre à une équivoque d'Euripide. Dans la tragédie grecque, Iphigénie doute de son bonheur, et demande à Oreste s'il est bien vrai qu'il soit son frère, et le jeune captif, dans sa réponse, lui donne le nom d'Électre (4).

Enfin, la jeune fille qui nous occupe joue peut-être

(1) v. 795 et suiv.

(2) v. 827, 28.

(3) Voyez les *Images* de Philostrate et la description des Peintures grecques par Pausanias.

(4) v. 811.

encore ici avec la vieille femme le rôle du chœur. Cette dernière est vêtue en esclave, et le chœur de la tragédie d'Euripide se compose des suivantes d'Iphigénie. Elle porte ses doigts à la bouche pour indiquer qu'elle observera le silence qu'on lui recommande, et son attitude correspond assez à ces paroles du chœur : « Ma chère « maîtresse, sauve-toi toute seule; nous tairons tout, « sois tranquille (1). » Iphigénie avait dit à une de ses suivantes : « Puisqu'il faut que je m'en aille, tu parta- « geras ma fortune, et tu viendras en Grèce avec nous. »

Le vieillard que l'on aperçoit dans le fond du tableau sera le roi Thoas, retenu par Minerve (2), ou émerveillé du récit d'Iphigénie, qui lui dit que la statue de Diane a reculé d'horreur, quand elle a aperçu les deux victimes (3).

Enfin l'idole qui semble placée dans une niche du temple ne pourra être que la statue de Diane, qui joue un si grand rôle dans la tragédie du poëte grec. Le carquois sur l'épaule et la chlamyde verte sont les attributs de la déesse des bois; sa tête et le nu de son épaule semblent être de couleur naturelle; ce qui ferait supposer que l'artiste a voulu mettre en scène une statue de bois peint, plutôt qu'une statue de pierre (4); et ce qui est d'autant plus probable que, dans la tragédie d'Euripide, Iphi-

(1) V. 1057 et suiv.

(2) Euripide, *Iphig.*, v. 1475.

(3) *Id.*, *ibid.*, v. 1159 et suiv.

(4) Pausanias, VIII, 16; Pline, XXXIV, 7.

génie devait elle seule prendre la statue et la porter au bord de la mer (1).

Nous terminerons l'explication de cette planche en rapportant deux autres faits qui pourraient aussi, à la rigueur, former le sujet du tableau.

Apollon avait obtenu des Parques qu'elles épargneraient Admète, s'il trouvait quelqu'un qui voulût se dévouer pour lui. Son vieux père, sa mère, et peut-être sa sœur, reculent devant un tel sacrifice, tandis qu'Alceste, son épouse, consent à donner sa vie pour sauver celle de son mari (2).

Étéocle refuse de céder le trône à son frère Polynice, qui lui rappelle, en présence de la statue d'Apollon, le pacte qu'ils ont fait de régner chacun à leur tour. Jocaste, leur mère, Antigone et Ismène, leurs sœurs, et leur oncle Créon, s'efforcent, mais en vain, de les mettre d'accord (3). Mais dans ce fait, comme dans le premier, le feuillet que tient une des figures ne peut être expliqué d'une manière satisfaisante.

PLANCHE 8.

Phèdre et Hippolyte ont été mis en scène dans la tragédie classique, au moins aussi souvent qu'Oreste et

(1) *Iphig. en Tauride*, v. 1157 et suiv.

(2) Euripide, *Alceste;* Palefatus, *de Incred.*, ch. 27.

(3) Sophocle, *OEdipe à Colone;* Euripide, *Phœnic.;* Hyginus, *Fab.*, 98.

4041 cf Helbig 1244. Ruesch 1367. Elia
Reinach 214/1. Helbig 13
Kalkmann
cf 355/2. Helbig 1598.

PEINTURES.

Malerei.

2me Série. 8.

Ruesch 1367

. 216/1

MB XI, 2

III, 28

Kalkmann, Über

Baumeister I,

Helb. untersuch., p. 67, ftn. 2

Pd E III, 15, p. 83

Herbig 135

A.Z. 1883, p. 130

H. 0.12 m.

Pomp. IX, iii, 5

Cat. No. CCCLVIII

RP 358/2

Sch (w.P.) p. 320

A.d'H. V.3.P. 85. et P. 89.

1.Pd

6.P°

(Deux chevreuils blancs peint sur un fond rouge)

PHEDRE ET HIPPOLITE.

Phaedra und Hippolyt

Iphigénie; et l'amour incestueux de l'une a fait couler autant de larmes que la tendresse filiale et fraternelle de l'autre. Grâce à l'œuvre sublime de Racine, qui a introduit dans la scène française le sujet traité par Euripide (1), Sophocle (2) et Sénèque, cette planche n'aura pas besoin d'une explication très-détaillée.

Phèdre, dont la physionomie est empreinte à la fois de tristesse et de fierté, est assise sur un siége dont on n'aperçoit que les pieds. Elle appuie négligemment son bras droit sur le dossier, où elle a jeté, pour appeler à son secours la nudité d'une partie de ses charmes, son large manteau bleu. Avec la main gauche, elle semble agrafer sur son épaule sa tunique blanche. Elle ne cherche peut-être qu'à se donner une contenance et à dissimuler son embarras, pendant que sa nourrice fait à Hippolyte un tableau séducteur de la passion que Phèdre a conçue pour lui. Hippolyte est frappé d'étonnement et refuse de croire à l'amour incestueux de sa marâtre. Il tient en main une lance et se dirige vers la porte, où l'on aperçoit un jeune esclave qui tient un cheval en laisse. Le coursier d'Hippolyte porte une draperie en guise de selle, un poitrail orné d'un croissant (3), et une têtière avec un mors et une bride à deux courroies. On voit une bride pareille sur les colonnes Trajane et Antonine (4),

(1) Dans *Hippolyte couronné*.

(2) *Hippolyte*.

(3) Stace, *Theb.*, IX, 685; Calpurnius, *Ecl.*, VI.

(4) Fabretti, *Col. Traj.*, p. 226.

et dans un bronze de cette collection, dont nous parlerons en son lieu.

On ne saurait objecter à cette explication rien de bien spécieux. On pourrait dire que la lance dont le bras d'Hippolyte est armé manque d'à-propos, et que l'épée, qui, dans la tragédie de Sénèque, est l'arme accusatrice dont Phèdre se sert pour convaincre Thésée son mari, aurait été plus conforme à la circonstance ; mais on répondrait aussi que la lance était l'arme favorite des chasseurs, et que, dans la tragédie d'Euripide (1), Phèdre veut s'habituer à l'exercice de la chasse, pour accompagner Hippolyte, qu'elle ne peut plus se passer de voir :

Ἔραμαι ῥίψαι θέσσαλον ὅρπακα, ἐπίλογχον
Ἔχουσ' ἐν χειρὶ βέλος.

« Je veux lancer le dard thessalique, et avoir en main la lance armée « d'une pointe de fer. »

Et plus bas (2) elle dit encore :

Εἴθε γενοίμαν πώλους Ἐνέτας δαμαζομένα !

« Puissé-je devenir habile dans l'art de dompter les chevaux ! »

Ce qui se rapporte assez à la peinture que nous expliquons.

L'aventure de Pélée, rejetant les propositions amoureuses d'Astydamie, femme d'Acaste (3) ; et celle de Bel-

(1) *Hipp.*, v. 22 21.
(2) v. 230.
(3) Apollonius, I, 224, et ses scoliastes.

Portici, 3 dic. 1739

Ercolano
B. 1.12 H. 1.18

Heib. 1123
MB IX, 54
T. Piroli I, 7
Pd'E I, 7, p. 37
Didot, 126
Millin Gal. myth. 97, 430
Vgl. Visconti Mus. Pio-Cl. IV, p. 286

A d H. V. I. P. 37



A d H. V. I. P.

Pd E II, 4, p. 31

T. Piroli II, 8b

2 P.
6 P.

LE 1er DES TRAVAUX D'HERCULE.

Erste Arbeit des Herkules

lérophon, auprès de qui Sthénobée, femme de Prœtus, roi d'Argos, ne fut pas plus heureuse qu'Astydamie ne l'avait été auprès de Pélée (1), sont tellement semblables à celle de Phèdre et d'Hippolyte, qu'on pourrait attribuer encore à chacune d'elles le sujet de ce tableau.

La vignette qui complète cette planche représente deux chevreuils blancs peints sur un fond rouge.

PLANCHE 9.

Alcmène avait juré de n'accorder ses faveurs à Amphitryon son mari que lorsqu'il aurait vengé sur les fils de Ptérélas la mort tragique de ses frères. Pendant que le roi de Thèbes poursuivait le cours de ses exploits guerriers, Jupiter revêtit ses traits et s'introduisit dans la couche de la reine. Alcmène, trompée par l'apparence, laissa cueillir au maître de l'Olympe une fleur qu'elle réservait à son époux; et le roi des dieux trouva la réception si aimable, qu'une nuit lui sembla trop courte pour sa passion, et qu'il arrêta le cours du soleil. Le malheureux Amphitryon arriva le lendemain, mais il était trop tard; Alcmène lui avait déjà donné, à lui qui n'avait pourtant rien reçu, la récompense de ses exploits, et elle portait dans son sein le fruit des caresses de Jupiter. Elle mit au monde deux jumeaux : Hercule, fils de Ju-

(1) Hyginus, *Fab.*, 57; *Astron. Poet.*, II, 18, et ses commentateurs; Homère, *Il.*, VI, 152 et suiv.

a) Helbig 1123 . T. Warscher-Catalogo. 9012
Rein 186/3 Herrmann 83
b) Helb. 195. R. 320/4

piter, et Iphiclès, fils d'Amphitryon, qui fut, selon l'expression de Théocrite (1), plus jeune que son frère d'une seule nuit, νυκτὶ νεώτερον (2). Junon poursuivait de sa haine jalouse toutes les mortelles que son époux volage honorait de ses faveurs, et ne laissait sans vengeance aucun des nombreux affronts qu'elle en recevait. Elle envoya deux serpents monstrueux dans le berceau où reposaient les deux fils de sa rivale, qui auraient péri sans doute, si Iphiclès n'eût éveillé par ses cris Hercule, qui se traîna vers les deux monstres et les étouffa dans ses mains (3) :

Alterum altera apprehendit eos manu perniciter (4).

Ce fut là le premier de ses exploits :

Cunarum *labor* est angues superare mearum (5),

et le travail par lequel il préluda dignement à ses douze autres travaux. C'est à lui qu'il dut son nom d'Hercule, de *Héra*, Junon, *cléos*, gloire : Ἡρακλέα, ὅτι δι' Ἥραν ἔσχε κλέος ; et c'est lui aussi que l'on a voulu représenter dans cette peinture.

On y voit le héros (6), étranglant dans ses mains les monstres envoyés par Junon. L'attitude d'Alcmène exprime avec énergie l'effroi que dut éprouver la jeune

(1) *Id.*, XXXI, 2.
(2) Apollodore, *Biblioth.*, liv. II.
(3) *Id.* *id.* *id.*
(4) Plaute, *Amph.*, act. V, sc. I.
(5) Ovide, *Met.*, IX, 67.
(6) Diodore, IV, 9.

mère devant le danger que couraient ses deux enfants (1). Jupiter, assis sur un trône d'une forme, dont les bas-reliefs et les médailles offrent de nombreux exemples, tient d'une main un sceptre très-court (2), et de l'autre un fléau, dont on armait toujours les dieux *Averrunci* (qui détournent les malheurs) (3), et dont il se sert peut-être ici pour chasser les serpents. Amphitryon est vêtu d'une façon assez singulière; il porte une tunique à longues manches, χειριδωτὸς χιτών (4), par-dessus une *épômis*, ἐπωμὶς, longue par derrière, courte sur le devant, et par-dessus encore un manteau; sa coiffure paraît être un *pétasus;* c'est d'ailleurs celle que Plaute lui a donnée dans sa comédie :

> Tum meo patri autem torulus inerit aureus
> Sub *petaso* (5).

Sa chaussure est attachée à mi-jambe avec de petits cordons de cuir; et sous la plante du pied on aperçoit une espèce de semelle qui devait être faite avec de gros cuir, ou un tissu de papyrus, ou du liége (6). Le pétasus et la chaussure indiquent que l'intention du peintre a été de représenter Amphitryon en costume de

(1) Théocrite, *Id.*, XXXI, 1.

(2) Philostrate, *Im.*, V; Pindare, *P.* IV, 305; Stace, *Thébaïde*, VI, 288.

(3) Pheitius, *Antiq. Homer.*, liv. II, c. 4, § 4; Servius, ad *Æneid.*, XII, 208.

(4) La Chausse, t. I, s. 1, pl. XXXIII.

(5) *Pollux*, VII, 58; Aulu-Gelle, VII, 12.

(6) *Prol.*, v. 163 et suiv.

voyageur (1). Hercule a le cou orné d'un collier d'argent (2).

Ce même sujet avait été traité par Zeuxis (3), et le rapport que son tableau avait avec cette peinture autorise à croire que l'artiste a imité en partie un aussi bon original. On sait aussi que Plaute a tiré parti de cette aventure pour enrichir la scène latine d'une œuvre très-originale, sous le nom de tragi-comédie, où il respecte fort peu les traditions de la Fable et les règles établies par Aristote. On lui a longtemps reproché d'avoir fait arriver dans le même drame la conception et la naissance d'Hercule, et d'avoir encore fait assez grandir son héros pour qu'il eût la force d'étrangler des serpents. L'unité de temps, si impérieusement imposée par le philosophe grec et ses disciples, était indignement violée, et il était impossible de circonscrire dans les deux jours de rigueur trois faits aussi éloignés l'un de l'autre. Ce n'est pas tout : on s'indignait aussi que le comique latin eût chaussé un pied de sa Muse du cothurne tragique, et l'autre du brodequin comique; qu'il eût mêlé des bouffonneries communes et triviales au dialogue des dieux et des héros; on le justifiait cependant, et on aimait mieux rejeter la faute d'un pareil dévergondage sur le poëte Rhinthon, de Tarente, inventeur de l'*Ilaro-Tragé-*

(1) Xénophon, *Cyropéd.*, VIII, p. 142.

(2) Plaute, *Merc.*, V, 2, et *Pseud.*, II, 4; Homère, *Hymne à Mercure*, v. 86; Spanheim, *Hymne à Apollon*, v. 34.

(3) Scheffer, *de Torquibus*.

Resina
"tra le prime che scavrirono ed era distaccata dal muro"

. 1166 '

P d'E. III, 14, p. 77
Didot 55
Ruggiero, Scavi, p. 693 (gives id'E page but no number)
D. Maréchal III, 27

PEINTURES

Pitture



MÉLÉAGRE

Meleager

die, et créateur du genre appelé de lui *Rhinthonique;* aujourd'hui l'on est généralement plus indulgent, et Plaute n'aurait sans doute pas besoin, pour obtenir son pardon, de se prévaloir devant nous de l'autorité du poëte Rhinthon.

La partie inférieure de cette planche contient un masque tragique, un griffon, une lyre et un laurier. Ces quatre objets conviennent à Apollon.

PLANCHE 10.

Le sanglier dont on aperçoit la tête et la partie antérieure du corps paraît indiquer que cette peinture a rapport à la fameuse chasse de la forêt de Calydon. Diane, furieuse d'avoir été oubliée dans le sacrifice des Calydoniens, envoya dans leurs campagnes un horrible sanglier qui y porta la terreur et la désolation. Mais Méléagre se mit à la tête d'une troupe de chasseurs qu'il avait rassemblés dans tous les pays voisins, et il débarrassa son royaume du monstre qui l'infestait (1). Les poëtes postérieurs à Homère ont compliqué l'histoire de Méléagre et du sanglier de Calydon, et l'ont dramatisée à leur manière. S'il faut les croire, Méléagre donna à Atalante la peau et la hure du sanglier; les fils de Thestius, jaloux de cette distinction, ravirent à l'amazone le prix de son courage;

(1) Homère, *Il.*, IX; Eustathe, *ibid.*

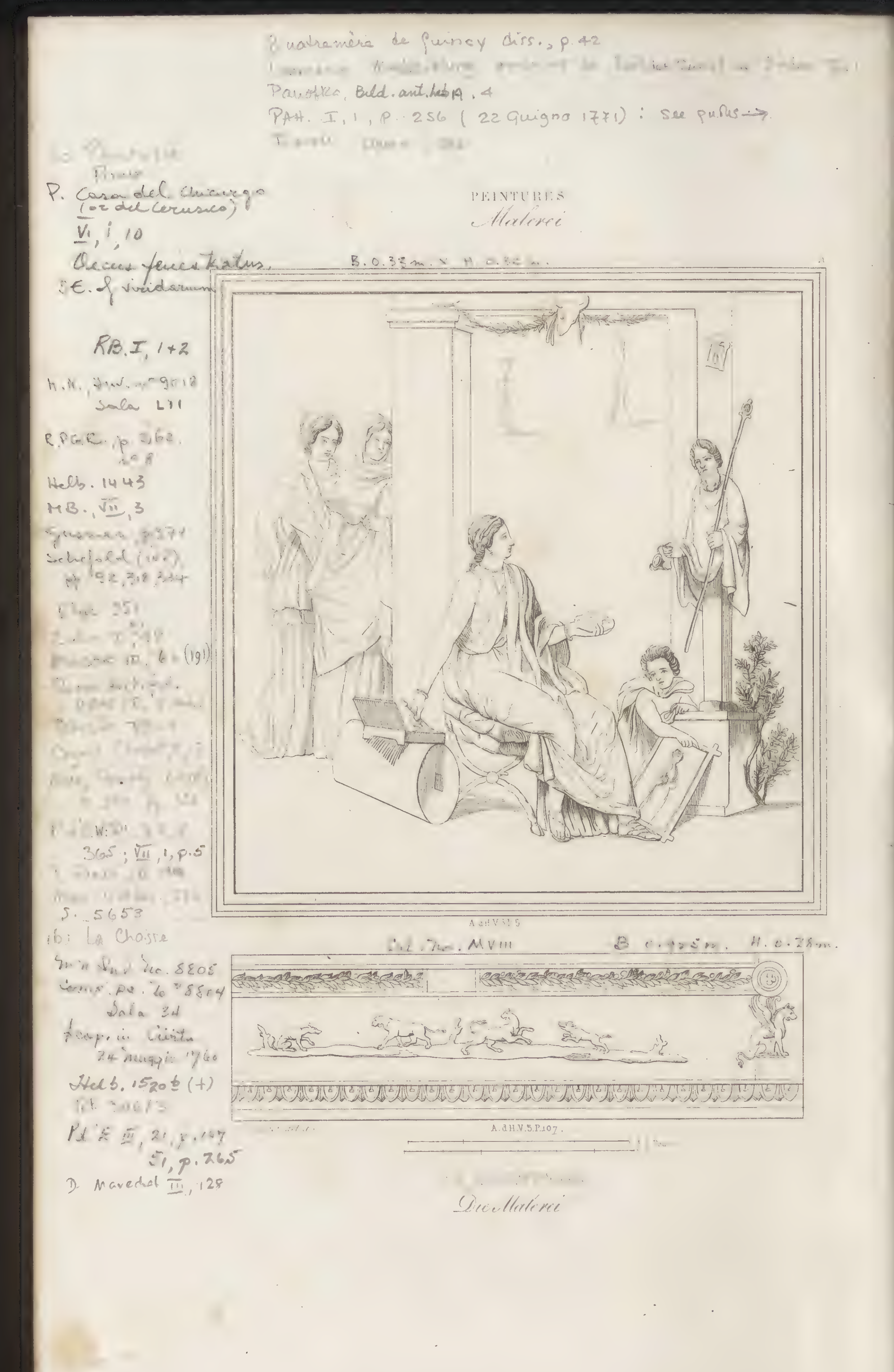
l'amant indigné lava dans leur sang l'outrage qu'il avait reçu, et enfin Althée, fille de Thestius, et mère de Méléagre, vengea la mort de ses frères en jetant au feu le tison fatal, auquel était attachée l'existence de son fils (1).

En admettant que ce tableau représente une scène relative à la chasse du sanglier de Calydon, on devra voir dans le personnage assis sur un trône, OEnée, roi des Calydoniens : il tient un sceptre dont la simplicité convient assez à un roi des temps héroïques ; une draperie, dont on ne distingue pas la couleur, est rejetée en arrière, et laisse son corps à découvert. Il écoute l'ambassade de l'envoyé des Étoliens, qui se tient debout et s'appuie sur un bâton. La qualité et les fonctions de ce personnage sont indiquées par le sceptre qui lui sert d'appui (2), et par les sandales attachées à ses pieds au moyen de petites cordes ou de lanières de cuir. Il a sur la tête une espèce de bonnet, et une draperie verte lui couvre l'épaule gauche, passe sous son bras droit, et lui descend jusqu'à mi-jambe. L'anneau qui orne le doigt annulaire de sa main gauche pourrait porter à croire que cette peinture représente un sujet étrusque (3). Mais nous avons déjà trouvé le même ornement à la main de Thésée et à celle d'une jeune fille grecque. Et il paraît certain aussi que l'anneau appartenait de droit aux ambassadeurs, de quelque na-

(1) Eustathe, *loc. cit.;* Athénée, IX 14, p. 401 et 402; Hyginus, *Fab.*, 172; Pausanias, X, 31; Strabon, X, p. 466.

(2) Pheitius, I, 4 et 5; Homère, *Il.*, I, v. 15.

(3) Dempster, *Etr.*, Reg. III, 28. Buonarotti, *Append.*, § 33; Pline, XXXIII, 1.


Quatremère de Quincy diss., p. 42
PAH. I, 1, p. 256 (22 Giugno 1771) : see puls →
P. Casa del Chirurgo (or del Cerusico)
VI, 1, 10
RB. I, 1+2
Helb. 1443
MB., VII, 3
PEINTURES
Malerei
S. 5653
ib: La Chosse
Helb. 1520 b (+)
D. Mavedel III, 128
A.d.H.V.5.P.107.
Die Malerei

"vi si vede una donna ben panneggiata, che è assisa a dipingere, [illegible] con la sinistra tiene [illegible] mano un vaso, e con l'altra un bastone. Tra l'erme e la donna v'è un fanciullo con [illegible] figurina. Il campo di questo quadro [illegible] questi si osservano due donne, [illegible]

tion qu'ils fussent (1). Ils avaient dû s'en servir dans le principe comme d'un sceau qui donnait de l'authenticité à leurs actes (2). Le jeune homme qui se tient debout derrière le roi OEnée, sera Méléagre. Il a les yeux fixés sur Cléopâtre son épouse, qui le prie de prendre les armes pour aller au combat, et pour voler au secours des Étoliens :

Καὶ τότε δὴ Μελέαγρον εὔζωνος παράκοιτις
Λίσσετ' ὀδυρομένη (3).

On pourrait encore rapporter le sujet de cette peinture au sanglier d'Érymanthe, tué par Hercule et offert par lui à Eurysthée.

P. d'E. VII, 1, p. 5
R. Rochette, L'emploi de la peinture, Paris 1836, p. 29
Helb., Untersuch., p. 76, ftn. 6 (notes that instead of [illegible] in the engraving there is a dog [illegible] wings)

PLANCHE 11.

Cette peinture peut être regardée comme une des plus remarquables que possède le musée de Naples. Dans un temple et sur une base quadrangulaire entourée de plantes, on aperçoit un hermès dont la tête représente un Bacchus à longue barbe. Le culte de ce dieu était fort répandu en Italie (4), où il était adoré sous des formes et des noms différents. Le Bacchus indien, le plus ancien de

9018

(1) Pline, *loc. cit.*
(2) Macrobe, *Sat.*, VII, 13.
(3) Homère, *l. c.*, v. 586.
(4) T. Live, XXXIX, 16; Tertullien, *Apol.*, VI.

Helbig 1443 Rein. 262/8 M.B. VII, 3
Cagnat-Chapot II, 13. Schreiber VIII, 4
Sog. 565 3; Mau Kelsey – 276;
b) Helb. 1520 b. Rein. 306/3.

tous, portait une barbe ; de là son nom grec Καταπώγων (1). On distinguait aussi, au dire du scoliaste de Perse, un Bacchus surnommé *Briseus*, et un autre que l'on appelait *Lenæus*. Le premier était barbu, le second tout à fait imberbe. Enfin le Bacchus *Ebo*, adoré par les Napolitains, avait une barbe (2). Quel que soit celui que représente notre peinture, ses cheveux ne sont pas, comme à l'ordinaire, retenus par un bandeau. Il tient un vase de sa main droite, un thyrse de sa main gauche. Il est couvert d'une draperie jaune.

La jeune femme assise sur un siége dont les coussins sont jaunes a les cheveux retenus par une bandelette. Sa tunique jaunâtre est d'étoffe transparente, et laisse apercevoir une partie de sa gorge. Son habit de dessous, de couleur violette, la couvre presque entièrement jusqu'aux pieds. Elle est chaussée de sandales, attachées par de petites courroies; derrière l'on voit un pan de sa tunique jaune. L'œil attentivement fixé sur l'hermès pour le peindre sur la tablette qu'elle tient dans la main gauche, notre jeune femme prend de l'autre main, avec un pinceau, des couleurs dans une cassette rougeâtre. C'est sur un bloc de pierre, qui semble avoir appartenu à une colonne, que la cassette est placée. Les divers procédés de la peinture des anciens nous sont connus avec quelque précision. Leurs pinceaux étaient faits des poils de la queue de certains animaux; c'est même, à ce que croit

(1) Diodore, III, 63, et IV, 5.

(2) Macrobe, *Sat.*, I, 18.

Cicéron (1), de l'ancien mot latin *penis,* queue, qu'est dérivé le mot *penicillus,* pinceau. On employait aussi au même usage des éponges, comme l'établissent plusieurs passages d'auteurs anciens, et entre autres de Pline (2), qui nous parle d'une espèce particulière d'éponges dont on faisait des pinceaux : *Spongiarum genus tenue densumque, ex quo penicilli.* Le même auteur, dans un autre passage, raconte le trait assez célèbre de Protogène, qui, rencontrant un jour de grandes difficultés dans une de ses peintures, appliqua fortement et avec dépit son pinceau contre l'endroit du tableau sur lequel il s'évertuait depuis longtemps, et aperçut, à son grand étonnement, que ce mouvement d'impatience avait produit ce qu'il avait cherché avec tant d'efforts; le pinceau est nommé, dans ce récit, éponge : *Spongiam impegit inviso loco tabulæ.* On délayait les couleurs dans l'eau, la gomme ou la colle fondue dans l'eau ; on les étendait ensuite avec le pinceau. Une autre manière fort en usage était appelée *encaustica.* Nous savons qu'on y employait de la cire et des burins, dont la pointe était rougie au feu et à l'aide desquels on traçait, peut-être sur le bois, les contours des figures. On suppose que dans les lignes ainsi creusées on coulait de la cire colorée et fondue, et qu'ensuite on terminait avec le pinceau et des couleurs délayées d'après l'autre procédé (3). On sait que l'in-

(1) IX, *Ep. fam.*, 22.

(2) Plutarque, *de Fort. Alex.*, p. 99; Pline, IX, 45; id. XXI, 10; XXXV, 10.

(3) V. Hardouin sur Pline, XXXV, 11. Sect. XLI, et Boulenger, *de Pict.*, 1, 7 et 8.

vention de la peinture à l'huile de noix ou de lin ne fut découverte qu'au commencement du quinzième siècle, par Jean Eyk, Flamand, connu sous le nom de Jean de Bruges.

Dans la peinture que nous décrivons, un enfant, tenant un tableau, est appuyé sur le piédestal de l'hermès. Les enfants étaient en effet employés par les anciens dans les ateliers de peinture. Ils apprêtaient les couleurs, et faisaient ainsi un commencement d'apprentissage. Apelles, engageant un jour Alexandre à ne pas parler de peinture, lui disait : que les enfants chargés de délayer les couleurs riaient de l'entendre : *Rideri eum dicens a pueris qui colores tererent* (1). L'enfant figuré ici est en partie couvert d'une draperie jaune ; il tient un petit tableau qui offre une figure vêtue de rouge sur un fond bleu. Des deux femmes que l'on aperçoit en arrière, la première tient une feuille rouge : serait-ce une sorte d'éventail ? Sa tête est toute couverte d'une étoffe couleur de laque ; l'habit de dessus dont elle est entourée est vert à bords rouges ; sa tunique est d'un vert plus clair. A la voir ainsi drapée, on croirait qu'elle relève de maladie (2), et que la peinture qui s'exécute au-devant du tableau est l'accomplissement d'un vœu qu'elle a fait pour sa guérison. L'autre femme, qui a une bandelette blanche autour des cheveux, porte un

(1) Pline, XXXV, 10; Plutarque, *de Adul. et amic. disc.*, p. 58.

(2) Horace, II, *Sat.* 3, 254; Sénèque, IV, *Nat. qu.*, 13.

manteau jaune et une tunique rouge qui lui descend jusqu'aux pieds. Le petit tableau suspendu au pilastre a un fond vert; une petite figure y est peinte. L'architrave est ornée de guirlandes, et au milieu se trouve une tête de bœuf avec des bandelettes. Le champ de toute la peinture est d'un rouge faible, excepté dans l'ouverture, entre les deux pilastres, où l'on voit, sur un fond de ciel, deux autres pilastres dans le lointain. Sur l'un est un dieu Terme, sur l'autre un vase.

Ce tableau aurait un grand prix, si on pouvait voir dans le peintre qu'il nous représente la célèbre Lala, qui s'est illustrée dans cette partie même de l'Italie par ses nombreuses compositions. On vantait son habileté dans les deux genres de peinture, au burin et au pinceau (1). Peut-être les deux tableaux, celui auquel elle travaille et celui tenu par l'enfant, sont-ils supposés d'un genre différent, et chargés ainsi de rappeler le double talent de l'artiste; ou bien encore sont-ils un symbole de cette promptitude à exécuter les ouvrages de son art, qui lui aurait permis de passer, sans aucun intervalle, d'une composition à une autre : *Nec ullius*, dit Pline, *velocior in pictura manus fuit* (2).

(1) Plin., XXXV, 11.

(2) Plin., *ibid.*

PLANCHE 12.

Le cadre de ce tableau se compose de cinq bandes de couleurs différentes. La bande extérieure est noire, la seconde blanche, la troisième rouge, la quatrième verte, enfin la cinquième est couleur de marbre clair. La colonne que l'on aperçoit au milieu de la peinture est de cette dernière couleur, mais un peu plus foncée. La corniche de la cloison transversale est jaune. C'est à peu près aussi la teinte du plafond, dont il ne reste que très-peu de chose.

Quant au sujet, la circonstance que ce tableau a été découvert parmi des peintures toutes relatives au théâtre ferait soupçonner qu'il s'y rapporte aussi ; on aurait probablement figuré ici le lieu où les acteurs s'habillaient pour la représentation, et que l'on nommait *choragium* (1) ; notre peinture pourrait représenter aussi bien une salle d'une maison particulière, destinée à la toilette des femmes. On sait que, sur ce point, la sollicitude des anciens Grecs était poussée à l'excès. A Athènes et à Lacédémone elle était allée jusqu'à créer des magistrats du nom de γυναικόκοσμοι, γυναικόνομοι, etc., qui, de concert avec les aréopagites, étaient chargés de surveiller les femmes,

(1) V. Vitruv., V, 9, et Pollux, IV, 106.

a) Helbig 1435,
Rein. 266/7
Herrmann 3.
b) Reinach 348/9

Scavo 21 febb. 1761

PEINTURES.

Malerei.



A. d'H. V 4 P. 207.



J. Roux del. et sc. A. d'H. V. 5 P. 149

6 Pouces

Herc.

Pal. III, p 149

RP 348/1 (gives Pomp.)

MN inv. No.

Sala 55/58

Sch (WP) 332

Choragium?

et de punir d'une amende de mille drachmes celles dont les vêtements étaient en désordre; χιλίας ἐζημιοῦντο αἱ κατὰ τὰς ὁδοὺς ἀκοσμοῦσαι γυναῖκες, dit Arpocration (1).

Notre tableau nous offre d'abord une femme assise, ses cheveux châtains sont noués d'une bandelette jaune; elle porte des boucles d'oreilles et un collier d'or; son voile, rejeté en arrière et amené en partie devant elle par les doigts de sa main gauche, est couleur d'or. Son vêtement de dessus est blanc, mais si mince qu'il laisse apercevoir sur la poitrine la couleur de la peau. Le vêtement de dessous qui l'entoure, à partir de la ceinture, est couleur de laque. Sa chaussure est jaune. Le siége sur lequel elle est assise est d'argent, avec des bandes d'or. Elle a posé sa main sur l'épaule d'une autre femme placée à côté d'elle, dont les cheveux blonds sont retenus par une bandelette blanche. Elle a des boucles d'oreilles et des bracelets d'or. Son vêtement de dessous est blanc, celui de dessus est jaune, avec des garnitures de couleur bleue. Sa chaussure est rouge, mais la semelle et le talon en sont jaunâtres. Il faut remarquer ici que la chaussure des anciens se composait, au dire de Pollux, de quatre parties principales, nommées en grec : γλῶτται, les courroies; καττύματα, les talons; ὕσχλοι, les semelles, et ζυγοὶ, littéralement, les jougs : c'est la partie où entre le pied (2).

(1) V. Philochor. ap. Athenæum, l. IV; Meursius, *Lect. attic.*, II, 5; Sigonius, *de Rep. Athen.*, IV, 3; et Kuhnius sur Pollux, VIII, 112.

(2) Poll., VII, 81; et sur le mot Καττύμα, V. Schot sup. Aristoph. *Vesp.*, v. 1155, *Equit.* 317.

La troisième femme que l'on aperçoit debout, porte sur ses cheveux châtains une double bandelette. Elle a un collier et des bracelets d'or; sa tunique est couleur de laque, avec une bordure d'une couleur plus foncée. Ces sortes de bordure étaient appelées *acu pictæ,* et les ouvrières qui les fabriquaient *Phrygiones*, parce qu'on croyait ces sortes de travaux inventés en Phrygie (1). Quant à l'habit de dessus, il est couleur d'azur. Pour la quatrième femme, celle qui est occupée à coiffer l'autre, il en reste peu de chose. C'était, selon toute apparence, une de ces *ornatrices* (2), que les inscriptions nomment quelquefois, en ajoutant quelques particularités, par exemple: *ornatrix a tutulo, ornatrix galeæ*. On les appelait aussi *cosmetæ* (3).

Le personnage dont nous nous occupons avait probablement la tête couverte d'un bonnet blanc; ses autres vêtements devaient être bleus. La petite table est couleur de bois jaunâtre. Des deux draperies qui la couvrent en partie, l'une est blanche, l'autre est rougeâtre. On peut penser que c'est une toilette contenant tout ce qui sert à la coiffure. Les petites branches d'arbre sont vertes. Le petit coffre est en partie blanc et en partie jaune. Serait-ce la *pyxis*, où était renfermé le *mundus muliebris,* qui comprenait les instruments en usage pour l'arrangement des cheveux? Ils étaient au nombre de quatre, et leurs

(1) V. Servius, *Æ.*, III, 484.

(2) Macrobe, *Sat.*, II, 5.

(3) Juvenal, *Sat.*, VI, 476, et Schol. hic ibid., et L. 49, *de Leg.* 3.

2e Série 5.

Scav. 21 Fe.bb 1761

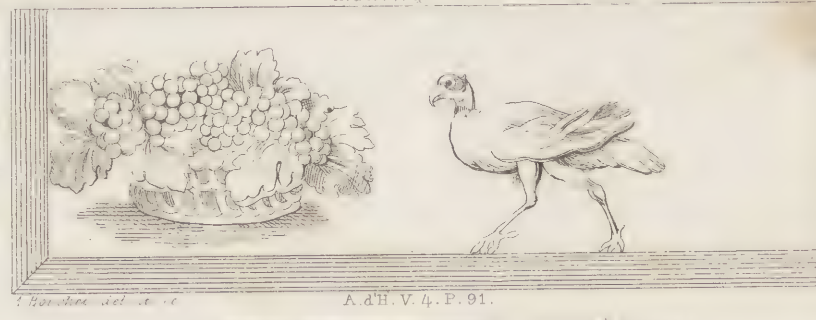
*found in Portici (Feb. 1761) at. n° MLXI
Winckelmann (gives Stabiae)
Tr. an Bian. No 22
Sala LXXIII
Mus. Inv. # 9021
RPGR, 264/2
Helb. 1462
MB, I, 31
Ruesch 1473
Elia, 249
* Pitt. d'Erc. IV, 42, p. 201
Termite, 1, I, 8
T. Proli, III, 30
Schefold (W.P.), pp. 316, 334
Rugg. (p. 3) Tav. 21
Zahn, I, viii. 78
Wm. Clarke, I pp. 262, 318, 320 (detail)
Nieseler, Theaterg. XIII, 6, p. 103

C.L. Ragghianti, critica d'Arte, 1954, p. 208
D. Maréchal IV, 91
Ruggiero, Scavi, p. 339



A.d'H. V. 4. P. 201.

MN Inv. 8720
Scav. Febb 1763
Pitt. IV, p. 91
D-Maréchal IV, 97
Thompson, Dom Pomp 'Bx Nis' App at No 615, Vitis Vinifera (p 43)
Rugg., Scavi, p. 406



A.d'H. V. 4. P. 91.

CHŒUR DRAMATIQUE.
Chor.

noms nous ont été conservés, ce sont : *calamistri*, espèce de fers à crêper, nommés par Lucien σίδηρα ὄργανα ; *discerniculum*, on s'en servait pour diviser les cheveux en boucles ; *pecten*, c'est le peigne ; et enfin le miroir, *speculum*, qui, chez les anciens, était fait d'un métal poli (1).

Au-dessous de la toilette se trouve un vase, qui paraît être en verre. Il faut supposer qu'il contient des parfums. Lucien (2), en effet, dans une longue énumération de tout ce qui concerne la toilette des femmes, nous parle de vases pleins de drogues magiques, πολλῆς κακοδαιμονίας, à l'aide desquelles on polissait les dents et on noircissait les sourcils, et il passe immédiatement après à la description de la coiffure.

PLANCHE 13.

Ce tableau est d'un goût excellent et d'un fini qui le fait ressembler à une miniature. On doit regretter vivement qu'il soit aussi fortement endommagé. Le cadre a plusieurs bandes de diverses couleurs. La bande extérieure est noire, la seconde et la dernière sont blanches ; la troisième et la cinquième sont d'un rouge sombre ; entre elles deux s'en trouve une verte, et la septième

(1) Pignor., *de Serv.*; Lucien, *Amor*, § 40., Var.; *de L. L.*, L. 4.

(2) *Amor*, § 39.

est à peu près blanchâtre. La corniche et les colonnes paraissent de marbre blanc. Le plancher et le reste de l'architecture intérieure sont plus fortement ombrés. La jeune fille qui est debout, a les cheveux blonds, entrelacés de rubans rouges et blancs ; ses boucles d'oreilles sont couleur d'or. L'étoffe qui lui couvre le sein est jaune. Son vêtement de dessus est blanchâtre ; elle a des manches violettes, que l'on dirait doublées de vert. La partie du vêtement de dessous que l'on aperçoit est violet avec bordures vertes ; l'autre habit de dessous, qui descend jusqu'aux pieds, est jaune ; elle a des sandales rouges. Un ruban bleu attache à son bras son instrument, qui est, ainsi que le plectrum, de couleur jaune. C'est une de ces citharistes que l'on voyait, non-seulement dans les repas publics, mais même dans les spectacles, jusqu'à ce qu'une loi (1) fût venue interdire cette profession.

Au milieu du tableau est un joueur de flûte, aux cheveux châtains, et à la carnation un peu rouge. L'espèce de bande ou *capistrum* qui lui serre les deux joues est blanche, et son manteau, qui retombe sur sa cuisse, et du côté opposé sur son siége, est de couleur jaune. Son habit, changeant du bleu au rouge-clair, est bordé de franges, dont les bandes sont au nombre de trois, deux jaunes et une verte au milieu. Les broderies, dont l'habit est parsemé, présentent de petites fleurs couleur d'or sur un fond pourpre. Le mot broderie, au

(1) L. 10, C. Th., *de Scen.*

surplus, pourrait ici être impropre, et l'on devrait peut-être voir dans les ornements dont est parsemé le vêtement du *tibicen*, quelques-unes de ces *crustæ*, prohibées par Théodore (1). C'étaient des pièces rapportées absolument comme on le fait pour orner des vases d'or ou d'argent ; la loi citée en note nous dit que le fond des *crustæ* était pourpre ; quant à l'autre couleur, elle variait beaucoup. Revenant au costume du joueur de flûte, nous voyons, au-dessous de sa poitrine, une sorte de ceinture jaune, bordée de rouge, qui serre ses vêtements. Ses sandales sont jaunes : c'est aussi à peu près la couleur des deux flûtes qui s'introduisent dans sa bouche par l'ouverture pratiquée à cet effet dans le *capistrum*. Son siége et l'escabeau placé devant lui sont jaunes aussi, mais ornés de raies rouges. Le siége est couvert d'une grande draperie rouge à bandes jaunes, que l'on voit retomber derrière le *tibicen*.

Comme l'on voit, il est très-probable que les joueurs d'instrument exécutent ici un de ces concerts auxquels Horace fait allusion :

> Sonante mixtum *tibiis* carmen *lyra*,
> Hac Dorium, illis barbarum (2),

et que les Grecs nommaient συναυλία, suivant le témoignage exprès de Suidas, lequel définit ce mot : ὅταν κιθάρα, καὶ αὐλὸς συμφωνῇ... Pour plus de détails à ce sujet,

(1) L. 10, C. Th., *de Scen.*

(2) *Epod.*, IX, 5.

on peut voir une dissertation sur la symphonie des anciens (1).

En examinant les autres parties du tableau, nous trouvons un siége de couleur jaunâtre, puis un escabeau aux raies rouges, un coussin et sa garniture, le tout d'un beau jaune. La femme assise sur un siége a les cheveux châtains, sous une couronne de feuilles vertes, sur laquelle on aperçoit nombre de fleurs jaunes et blanches ; elle porte des boucles d'oreilles et un double bracelet d'or. Son habit de dessous, de couleur changeante du bleu au rouge, laisse à découvert une partie de la poitrine, va retomber sur le bras droit et reparaît ensuite au bas de la figure. Le vêtement de dessus est blanc; la chaussure est jaune avec une semelle rouge. Les pages du volume ouvert qu'elle tient entre ses mains, dans une attitude qui semble indiquer qu'elle va chanter, sont chargées de lignes de couleur brune. Seraient-ce des chiffres ou d'autres signes propres à exprimer les notes de musique? Ce point sera peut-être éclairci par de savantes dissertations sur le rhythme de la musique ancienne que nous devons à l'Académie des Inscriptions (2).

Les deux hommes sont couronnés de feuilles vertes et de lierre. Celui que l'on aperçoit de profil est vêtu de bleu, l'autre de violet.

Ce tableau représente évidemment un concert. Serait-ce un chœur dramatique? La présence d'une

(1) Académie des inscriptions, t. V. (2) T. VII.

B. 0.25 m.
H. 0.36 m.

Found in Civita on 28 June 1760
Cat. no MXXX

M.N., inv. no 9304
Sala LIV

Helb. 228
M.B., X, 22 (left)
Schefold (W.i.P.), p. 302
Pitt. d'Erc., III, 19, p. 101

Denkm. d. ant. Kunst II, 43, 541

IV (1846) p. 470 (Vgl.)

Arch. Zeit. (1848), p. 219

82, 290

PEINTURES.

Malerei.



ÉDUCATION D'OLYMPE

Erziehung des Olymp.

femme parmi les chanteurs le fait supposer. Que les femmes fissent partie des chœurs, c'est ce dont on ne peut douter en présence d'un passage d'Aristote ou de l'auteur, quel qu'il soit, du livre intitulé *de Mundo;* nous y trouvons en effet, qu'au signal donné par le chef du chœur, on entend résonner à la fois des voix d'hommes et de femmes... Ἐν χορῷ κορυφαίου κατάρξαντος συνεπηχεῖ πᾶς ὁ χορὸς ἀνδρῶν καὶ γυναικῶν. Sénèque, parlant aussi des chœurs, dit en propres termes : *Accedunt viris* feminæ, *interponuntur* tibiæ. Nous apprenons d'autre part (1), que le chœur tragique se composait de quinze personnes qui entraient en scène trois à trois. Chacun de ces groupes se nommait ζυγὸς; il pourrait se faire qu'un ζυγὸς fût ici représenté. Quant à la musicienne, elle fait sa partie dans le chœur; à moins qu'on n'aime mieux la prendre pour une *monodaria*. C'est ainsi que l'on appelait les femmes qui chantaient seules; μονῳδία en grec, et *sicinium* en latin, c'était un chant à une seule voix (2). Nous savons d'ailleurs que chez les anciens, en Grèce comme en Toscane et à Rome, les femmes s'exerçaient au chant (3).

PLANCHE 14.

Un vieillard est assis sur un rocher, au pied d'un arbre. Il est presque entièrement nu; seulement on aper-

(1) Pollux., IV, 108.

(2) Hesychius, in verbo Μονῳδία; Isidore, VI, 19.

(3) Macrobe, *Sat.*, II, 10.; Ovid. *Ars*, III, 315 et suiv.

Rein. 31/5, Helb. 228

çoit une peau qui lui entoure la cuisse gauche. Nous disons une peau sans pouvoir cependant l'affirmer, car, à cet endroit, la peinture a beaucoup souffert. Ce vieillard est, sans aucun doute, le satyre Marsyas qui montre à jouer de la flûte à un jeune homme. Nous avons eu déjà occasion de dire que Marsyas, nommé aussi Massa (1) devait le jour à Iagnis. Son père était un des nombreux personnages de la mythologie antique, auxquels on a attribué l'invention de la flûte (2). Plutarque (3) fait à Apollon l'honneur de cette découverte; Eustathe tient pour Osiris; mais les preuves qu'ils apportent ne paraissent pas suffisantes.

Nous remarquons que les deux flûtes ici représentées portent des chevilles. Les anciens s'en servaient en effet pour varier les tons; mais elles sont ici un véritable anachronisme, attendu que leur inventeur, Pronomus, de Thèbes, qui leur dut l'honneur de se voir élever une statue dans sa patrie, ne vécut que bien longtemps après Marsyas (4). D'ailleurs, dans un autre tableau représentant à peu près le même sujet, mais dont les détails paraissent beaucoup plus soignés, nous ne retrouvons pas ces chevilles.

L'autre personnage de notre tableau, le jeune élève de Marsyas est Olympe, qui apporta de Phrygie en Grèce, dit Plutarque, des chants en l'honneur des dieux (5). Il

(1) Plut., *de Mus.*, p. 1133; Nonn. ap. Dionys., X, 233.

(2) Spanheim. ad Callimach.

(3) *De Mus.*, p. 1136.

(4) Paus., IX, 12, et Athen., XIV, 7.

(5) Plutarque, *de Mus.*, p. 1133.

fut dans l'antiquité plus illustre que son maître, et on le regardait en Grèce comme le premier de tous les joueurs de flûte connus (1).

En examinant avec attention le principal personnage de notre tableau, nous sommes étonnés de ne rencontrer presque aucun des traits sous lesquels les anciens le dépeignaient. Sans doute, cette chevelure hérissée, cette barbe *profonde*, qui lui avait valu le surnom de βαθυπώγων (2), et le rendait semblable à un bouc, ces oreilles pointues, ou, comme le dit Lucien, ces oreilles longues et droites, ὦτα μέγαλα, ὄρθια (3), appartiennent au Marsyas si souvent décrit par les écrivains de l'antiquité; mais les cornes et le visage, dont l'aspect n'a rien de rude ni les traits rien de bien outré, méritent quelque attention. Et d'abord, dans aucun des tableaux qui font partie de cette collection, on ne représente Marsyas avec des cornes, et difficilement on le trouverait ainsi dans un monument antique; cependant de même que Silène, toujours représenté sans cornes par les poëtes, en a quelquefois sur les médailles, notre personnage peut bien avoir reçu les siennes de la pleine puissance du peintre. Pour l'ensemble des traits du visage, rien ici ne rappelle le portrait tracé par Apulée (4). Ce n'est pas cette figure de bête si effrayante : *vultu ferino trux*. Nous ne voyons pas qu'elle soit hérissée de poils et d'épines : *spinis et*

(1) Ælian., *V. H.*, XIII, 26 Dion. Chrys., *Orat.*, 1.

(2) Lucien, *in Bacch.*

(3) Lucien, *in Bacch.*, 2.

(4) Apulée, *Flor.*, I.

pilis obsitus. Elle n'a rien de difforme ni d'agreste. Les médailles, il est vrai, adoucissent quelques-uns de ses traits ; mais jamais on n'avait prêté à Marsyas cette expression de bonté et cette physionomie qui inspire le respect (1). L'artiste aura eu peut-être en vue le récit de quelques poëtes qui faisaient de notre joueur de flûte un roi phrygien, le fils d'une nymphe (2), un homme enfin tout à fait différent de l'être bizarre que nous décrivent ordinairement les anciens.

PLANCHE 15.

Hercule a été trop célèbre dans la Fable pour que, dans le courant de cet ouvrage, nous n'ayons pas souvent à nous occuper de lui. Les ruines d'Herculanum et de Pompéi ont livré aux arts un nombre infini de monuments qui se rapportent à ce héros d'une manière plus ou moins directe, et qui réclament tous des explications plus ou moins longues.

Ici nous dirons qu'il y a peu de personnages sur le compte desquels les auteurs aient autant varié. Il en est qui ont nié son existence ; on en voit qui admettent quarante-trois Hercule, d'autres douze, d'autres six, d'autres trois et d'autres deux (3). Enfin nous connaissons Hercule *Égyptien*, Hercule *Crétois* (4), et Hercule,

(1) V. Beger., *Th. Br.*, t. III, p. 196.
(2) Telest., ap. Athen., XIV, p. 617.
(3) Giraldi, *Herculis vita*, et *Synt. Deor.*; X, *in Hercul.*
(4) Diodore, III, 73.

Herc
Scop. 27 agosto '761
Cat. No. MLXXXVII
[illegible]
Sala L1
[illegible]

T. Pitture III, 17
P d'E IV, 5, p 27
Helb., Untersuch., p 67, ftn. 2
Ruggiero [illegible] p 366
[illegible]
p. [illegible]
[illegible] d. a R, 20, p 105
Zahn, Die Schönst. II
Niccolini, [illegible] II, 10, 16, p. 17[illegible]
D. [illegible] IV, 5

J. Bouchet · Roux aîné

Herkules.

fils de Jupiter et d'Alcmène, à qui l'on attribua dans la suite les exploits de tous les autres héros du même nom, et que l'on désigna par la dénomination d'*Argien* et de *Thébain* (1). On connaissait encore Hercule *Phénicien* (2), Hercule *Gaulois* (3) et Hercule *Prodicien*, ainsi nommé de Prodicus, qui avait représenté ce héros, tout jeune encore, rencontrant sur son chemin la Volupté et la Vertu, et s'attachant aux pas du dernier de ces deux génies. L'on a dit que le nom d'Hercule n'a été le nom propre d'aucun personnage de la Fable, mais que ce fut une qualification attachée à tous les hommes courageux, aux conquérants et aux fondateurs de colonies; qu'ainsi, par exemple, les Égyptiens, les Phéniciens et les Grecs appelèrent de ce nom leur héros Osiris, Mélicerte et Alcée (4). On a voulu voir aussi, dans Hercule et dans ses exploits, le soleil et ses effets merveilleux (5). Quant à l'étymologie de ce nom, nous avons eu occasion de dire qu'Alcide, chez les Grecs, aurait été appelé Hercule, Ἡρακλῆς, à cause du courroux de Junon, Ἥρα, dont il faillit être la victime. Le mot hébreu הרוכל, *Harokel, marchand,* a fait penser que le héros de la Fable ne fut autre chose qu'un marchand tyrien. Le mot *Har-Kull*, qui signifiait chez les Carthaginois *conducteur de troupes*, semble avoir plus de rapport avec l'idée que nous nous

(1) Diodore, IV, 10; V, 76; ibi Wesseling.

(2) Hérodote, II, 44; Philostrate, *Apoll.*, V. 4; Clerc, *Bibl. chois.*, t. XI.

(3) Lucien, *in Herc.*

(4) Clerc, *Bibl. Univ.*, t. I et II; Vossius, *Idol.*, I, 12 et 13, 22, 34 et suiv.

(5) Vossius, *Idol.*, II, 15; Cuperus, *Harpoc.*, p. 95 et 96.

faisons d'Hercule. Enfin si l'on consent à considérer ce héros comme une personnification du soleil, comme le *roi du feu*, ἄναξ πυρός (1), on trouvera très-bien la raison de son nom dans le mot hébreu הרך, *Harac*, qui veut dire *brûler*.

Dans cette planche on a représenté un des exploits qui illustrèrent la jeunesse du héros.

Le fond de la peinture est un ciel et un paysage avec des arbres et des rochers au milieu desquels on aperçoit un antre qui servait sans doute de repaire au lion. Hercule a des cheveux châtains et une carnation bronzée. Il a jeté à ses pieds son carquois argenté rempli de flèches, son arc, sa massue, et une draperie d'un jaune assez foncé. L'enduit, qui n'est pas très-bien conservé à cet endroit, peut laisser voir, dans le dernier des objets que nous avons énumérés, une peau de lion. La dépouille des animaux fut le vêtement primitif des hommes, et celle du lion convenait si bien à Hercule que Théocrite en a orné le berceau du héros :

Εὐνὰ δ ἦς τῷ παιδὶ τετυγμένα ἀγχόθι πατρὸς,
Δέρμα λεόντειον, μάλα οἱ κεχαρισμένον αὐτῷ (2).

Il y a cependant plus de vraisemblance à dire que le peintre a figuré une draperie dans son tableau. Il aura trouvé ainsi un moyen assez ingénieux de faire deviner l'issue du combat qu'il a représenté. Car, comme on sait très-

(1) Nonnus, *Dionys*, XL. (2) *Id.*, XXIV, 134.

bien qu'Hercule était toujours revêtu d'une peau de lion, on pense qu'il va conquérir celle de son terrible adversaire. On le voit ici luttant tout nu, sans autre défense que sa souplesse et son agilité, sans aucune arme autre que son bras vigoureux. Il tient l'animal à la gorge et s'efforce de l'étouffer dans ses mains.

La Fable nous a transmis le nom de plusieurs lions vaincus et tués par Hercule (1). Il s'agit de savoir quel est celui que le peintre a voulu nous montrer ici. Est-ce celui du mont Hélicon, de Lesbos, de Teumésis, du mont Cythéron, ou, le plus célèbre de tous, celui de Némée ? La réputation du dernier parlerait en sa faveur. On doit prendre aussi en considération que sa mort fut un des douze travaux d'Hercule ; et surtout que, comme il était invulnérable, le héros ne put employer pour le tuer ni sa puissante massue, ni ses flèches, et qu'il fut obligé de l'étouffer dans ses bras. Sous ce dernier rapport notre peinture s'accorderait parfaitement avec la Fable et avec toutes les poésies mythologiques. Il n'y aurait qu'un seul poëte qui viendrait contredire le détail de la lutte telle que l'artiste l'a figurée : ce serait Théocrite, qui veut qu'Hercule, pour se soustraire aux griffes du monstre, l'ait attaqué par derrière :

Ῥίψας τόξον ἔραζε πολύῤῥαπτόν τε φαρέτραν,
Ἦγχον δ' ἐγκρατέως στιβαρὰς σὺν χεῖρας ἐρείσας
Ἐξόπιθεν· μὴ σάρκας ἀποδρύψῃ ὀνύχεσσι.

(1) Scoliaste de Théocrite, *Id.*, XIII, 6 ; Lactance, in Stac., *Theb.*, I, 485 ; Servius ; *Æn.*, VIII, 295 ; le Scoliaste d'Hésiode, Θ., 329 ; Apollodore, liv. II ; Théocrite, *Id.*, XXV ; Diodore, IV, 11 ; Hyginus, *Fab.*, XXX.

Il est vrai que cette idée est, sinon bien poétique, du moins pleine de bon sens et de raison, car Hercule n'était pas invulnérable (1). Mais on n'en voudra pas à l'artiste pour avoir donné à son combat une couleur de générosité en nous montrant le héros et le lion luttant corps à corps, et nous avoir intéressés plus vivement à l'homme pour qui on redoute les griffes dangereuses de l'animal. Cette vérité a été si bien sentie que cette attitude des deux combattants a été adoptée dans plusieurs médailles de la Grande-Grèce, dans beaucoup de lampes antiques (2) et dans quelques statues. La seule considération qui pourrait exclure le lion de Némée, et faire penser aux autres lions tués par Hercule, c'est que la victoire sur le premier fut remportée par le héros quand il avait déjà toute la vigueur de l'âge viril, tandis que les autres furent des jouets qui servirent à amuser son enfance, et à éprouver son courage (3). Et dans la peinture reproduite par cette planche, il est bien certain que le héros est encore dans la fleur de la jeunesse.

PLANCHE 16.

Ce tableau et les suivants sont sur marbre et appartiennent au genre des monochromes. Les anciens avaient

(1) Apollodore, II, p. 60; Hyginus, *Astron. Poët.*, II, 6.

(2) Montfaucon, t. V, pl. 172.

(3) *Marm. Oxon.*, p. I, pl. XII.

Helbig 1405. Reinach 121/4.
Girard - Peinture antique - p. 211
Robert. Der müde Silen.

Scavo 24 maggio 1749

Pd'E I, 2, p. 15

Ruggiero, Scavi p. 104

A. Bouchet del. et sc.

A. d'H. V. I. P. 13.

6 Pouces

Erziehung Neptuns.

nommé ainsi les peintures d'une seule couleur (1). Si l'on en croit Pline, le cinabre était celle que l'on donnait le plus volontiers à ces sortes d'ouvrages : « *Cinnabari veteres, quæ etiam nunc vocant monochromata, pingebant* (2). » C'est aussi la teinte qui paraît avoir appartenu, autant qu'il est permis d'en juger aujourd'hui, à ce tableau et aux suivants. Ce genre, qui ne réclamait en aucune manière l'entente du coloris, devait être adopté de préférence par les artistes, lorsqu'ils n'étaient pas encore initiés à toutes les parties de l'art. L'unité de teinte, la froideur et la sécheresse qui s'attachent à ces ouvrages, étaient cause que l'on hésitait souvent à les ranger parmi les peintures parfaites, et qu'on voulait les reléguer dans la classe moins estimée des dessins et des clairs-obscurs ; mais ces chicanes n'étaient pas une raison suffisante pour qu'ils fussent dédaignés par les grands maîtres, qui s'en servaient quand, parvenus au comble de la gloire, ils étaient assez sûrs d'eux-mêmes pour renoncer au prestige de la couleur et se confier au seul mérite du dessin. Polygnote et Zeuxis avaient peint des monochromes (3). Sous les empereurs, à une époque où l'art était bien loin de son enfance, les monochromes étaient encore en vogue.

Celui-ci a été tellement altéré par le temps qu'on en distingue à peine les contours ; et cela est d'autant plus

(1) Pline, XXXV, 3.
(2) *Id.*, XXXIII, 7.
(3) Quintilien, *Instit.*, XI, 3 ; Pline, XXXV, 9.

fâcheux que le sujet était déjà par lui-même assez difficile à expliquer, et qu'on aurait eu besoin ici, plus que jamais, de toute la précision d'un ouvrage bien conservé.

Comme l'enfant paraît être la figure principale du tableau, on a cherché dans l'Histoire et dans la Fable un nom qu'il pût porter avec quelque vraisemblance, et à l'aide duquel on pût prêter une intention et un rôle à toutes les autres figures du tableau.

On a pensé à l'éducation d'Achille, à celle de Neptune, et enfin à la naissance d'Arion, et l'on a été assez embarrassé pour adopter d'une manière définitive l'une de ces trois explications.

Au dire de presque tous les poëtes, l'éducation d'Achille fut confiée par Thétis au centaure Chiron; mais Homère prétend que son héros fut élevé par Phénix dans la Phthiotide. Ainsi le maître dit à son élève : « J'habitais les confins de la Phthiotide, et c'est moi, ô « Achille, qui te fis ce que tu es aujourd'hui. Je t'aimais « de tout mon cœur; tu ne voulais pas aller avec d'au- « tres que moi; tu ne mangeais que quand je te tenais « assis sur mes genoux; je te présentais les morceaux, et « je te donnais à boire (1). » On sait en outre que chez les anciens l'éducation des enfants était divisée en deux parties, et avait deux objets bien distincts : l'esprit et le corps; que l'un était confié aux soins des *pédagogues*, et l'autre à ceux des *nourrices*.

(1) *Il.*, IX, v. 480; Q. Calabrus, III, 467 et suiv.

Le vieillard que l'on voit dans cette planche tenir un enfant sur ses genoux sera donc Phénix, qui, en montrant du doigt un autel à Achille, son élève, l'initie à ces sentiments de religion et de piété qu'il lui rappelle dans Homère (1). La femme qui appuie une de ses mains sur l'épaule de Phénix sera la nourrice du jeune héros, qu'elle caresse sans doute de son autre main. Et enfin l'autre femme du tableau et le cheval qu'elle tient par la bride seront destinés ici à représenter la Phthiotide, où naquit Achille, et qui était célèbre dans l'antiquité par le nombre et la bonté des chevaux qu'elle produisait (2). On trouvera d'autres exemples de ces images allégoriques. Ainsi Philostrate (3) offre l'île de Scyros sous la forme d'une femme belle et majestueuse, ornée de tous les produits de cette contrée; et dans le piédestal du temple de Pouzzol, érigé en l'honneur de Tibère, quinze cités de l'Asie Mineure sont représentées par autant de jeunes filles que l'on distingue par des symboles de circonstance.

On connaît toutes les supercheries que Rhéa, femme de Saturne, était forcée de mettre en usage pour dérober ses enfants à la férocité de son mari. Quand elle eut mis au monde Neptune, elle confia son éducation à des pasteurs d'Arcadie, et fit croire à Saturne qu'elle était accouchée d'un poulain, que le dieu dévora (4). A l'aide de cette fable on pourra reconnaître Neptune dans le

(1) *Loc. cit.*, v. 492 et suiv.
(2) Q. Calabrus.
(3) *Imag.* I.
(4) Pausanias, VIII, 8.

jeune enfant assis sur les genoux du vieillard, qui sera le berger auquel la déesse Rhéa l'aura confié. Enfin la femme qui se tient debout, derrière le vieillard, devra être Arnè, nourrice de Neptune, et la draperie qui lui couvre la bouche exprimera assez ingénieusement la discrétion dont elle doit faire preuve. La déesse Rhéa aura été figurée par la jeune femme qui semble recommander le mystère au vieillard et à la nourrice; elle tient par la bride le poulain qu'elle substitue à son fils, et qui doit satisfaire la voracité de Saturne.

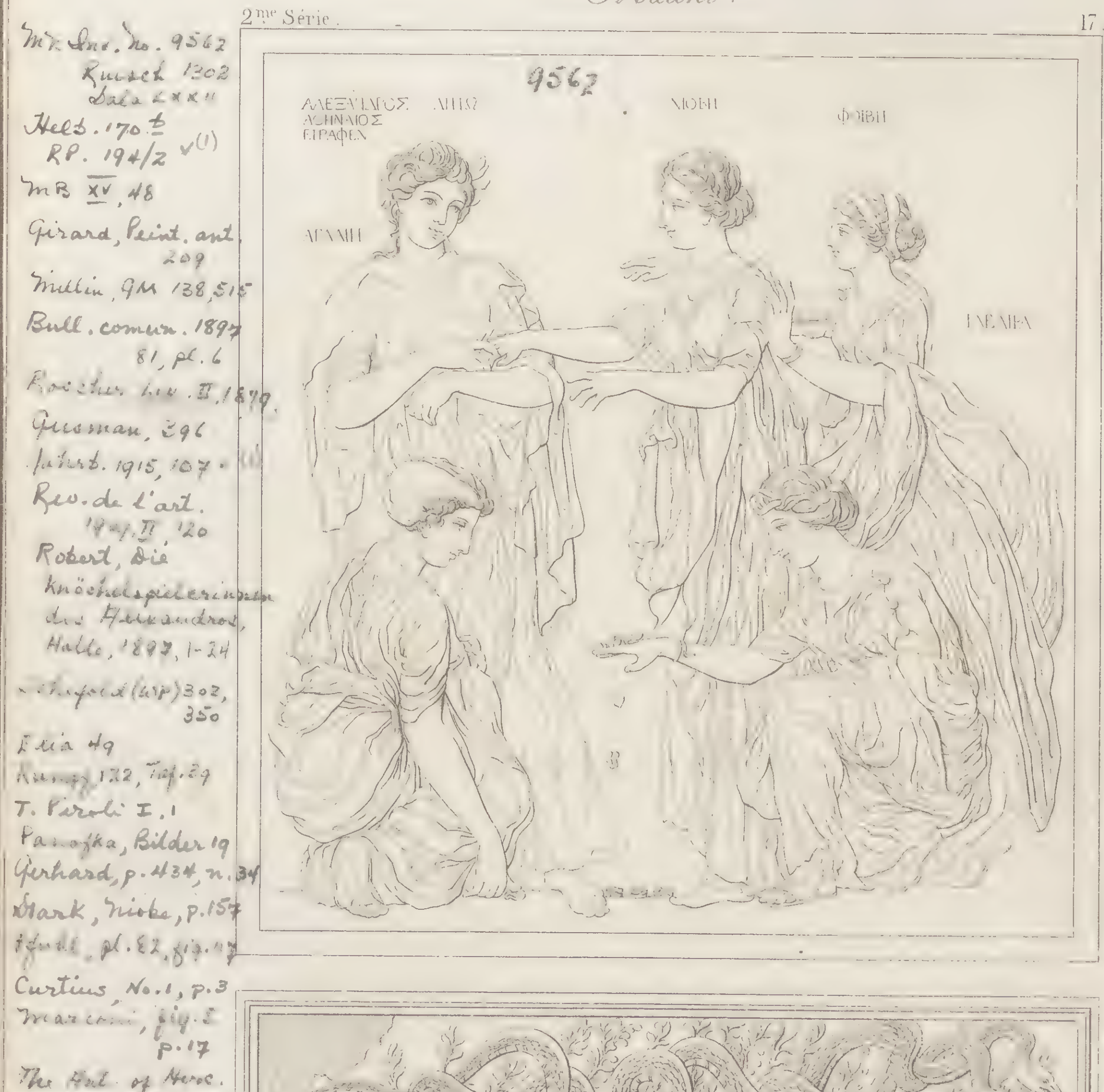
Neptune, amoureux de Cérès, sa sœur, essaya d'assouvir sur elle la brutalité de sa passion. La déesse s'étant métamorphosée en jument et cachée en Arcadie au milieu des troupeaux, Neptune vint à bout de la découvrir, prit la forme d'un cheval, et devint père d'une fille dont le nom fut un mystère que l'on cacha religieusement aux profanes, et d'un cheval que l'on appela Arion (1). Alors Cérès tiendra par la bride Arion, son fils, et recommandera le silence au pasteur et à la nymphe, tant sur son accouchement monstrueux que sur le nom de sa fille, qu'elle abandonne aux soins du vieillard et de la nourrice.

Quel que soit le véritable sujet de ce tableau, il est probable que le piédestal surmonté d'un autel a été placé avec l'intention d'indiquer que l'aventure se rapporte à une divinité.

(1) Pausanias, VIII, 25.

Herc
Casa di Papyri
Scop. 24 Mai 1746 (Resina)

Mr. Inv. no. 9562
Russch 1302
Sala LXXII
Helb. 170 b
RP. 194/2 v(1)
MB XV, 48
Girard, Peint. ant. 209
Millin, GM 138, 515
Bull. comun. 1897 81, pl. 6
Roscher Lex. II, 1897
Guzman, 296
Jahrb. 1915, 107
Rev. de l'art. 1897, II, 120
Robert, Die Knöchelspielerinnen des Alexandros, Halle, 1897, 1-24
Pfuhl (WP) 302, 350
Elia 49
Rumpf 122, Taf. 29
T. Piroli I. 1
Panofka, Bilder 19
Gerhard, p. 434, n. 34
Stark, Niobe, p. 157
Pfuhl, pl. 82, fig. 47
Curtius, No. 1, p. 3
Marconi, fig. 8 p. 17
The Ant. of Herc. Vol. I, Part II (Transl. by Martyn, Lettice, London, 1773) Plate 1.
P. d'E. I, 1, p. 5
Swindler, fig. 371
Die Inschrift C.I. Gr. 5863



H. Roux ainé

Das Knöchelspiel.

Vgl.
Brunn Gesch. d. Kunstl. II, p. 308

Ruggiero, Scavi, p. 103
Wirth, p. 67

v(2) Die Polygnotische Malerei und Parthenongiebel.

PLANCHE 17.

L'auteur de ce monochrome ne l'a pas cru indigne de porter son nom; on pensera comme nous, qu'il n'a pas trop préjugé de son œuvre; et, quand on en aura apprécié le mérite, on applaudira à cette noble confiance de l'artiste qui a sauvé de l'oubli un nom qu'on ne retrouve dans aucun monument antique et qui méritait d'arriver pourtant à la postérité. ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ ΑΘΗΝΑΙΟΣ ΕΓΡΑΦΕΝ. *Alexandre, Athénien*, PEIGNAIT. Épigraphe pleine de modestie et qui justifie bien la terreur avec laquelle les artistes anciens abordaient la publicité! Il n'y avait pas d'œuvre si parfaite qu'ils ne voulussent ranger dans le domaine de l'imparfait, et pour laquelle ils ne voulussent se réserver en quelque sorte le droit de la correction, quand la critique sévère aurait mis le doigt sur les défauts. L'imparfait, dans leurs épigraphes, était encore une fiction ingénieuse, dont ils coloraient leurs erreurs. Leurs contemporains leur reprochaient-ils d'avoir livré au public un ouvrage indigne d'eux et de lui, ils répondaient : Vous avez tort de prononcer un arrêt définitif et sans appel sur un tableau que nous avons donné commencé et non achevé. Nous avons écrit au dessous : *faciebamus* et non *fecimus ; nous faisions* et non pas *nous avons fait*. Enfin, après leur mort, quand ils n'étaient plus là pour corriger leurs erreurs et suivre les conseils de la critique, on pouvait dire pour eux



qu'une mort prématurée les avait privés du privilége de la correction. Cette forme était généralement adoptée. Apelles et Polyclète eux-mêmes en réclamaient tous les avantages, et on ne saurait pas trouver plus de trois inscriptions dont le verbe soit au temps parfait. *Tria non ampliùs, ut opinor, absolute quæ traduntur inscripta :* ILLE FECIT (1). Phidias avait écrit sous la fameuse statue du Jupiter Olympien :

Φειδίας Χαρμίδου υἱὸς Ἀθηναῖος μ' ἐποίησε.

Phidias, fils de Charmide, Athénien, me fit (2).

Enfin, sur un buste du musée de Naples on lit : ΑΠΟΛ-ΛΩΝΙΟΣ ΕΠΟΗΣΕ, *Apollonius fecit;* et sur un vase étrusque de la belle collection de D. Giuseppe Valetta : ΜΑΞΙΜΟC ΕΓΡΑΨΕ, *Maximus pinxit.*

Pour en revenir au peintre Alexandre, tout ce que nous pouvons savoir de lui, c'est qu'il vécut quelque temps avant l'ère chrétienne. Nous l'induisons de la forme des caractères grecs qui composent les inscriptions de son tableau, et surtout de celle de l'*epsilon*, du *sigma* et du *phi.*

Comme nous l'avons déjà dit, ce tableau est d'un mérite tout particulier; mais il a pour les antiquaires et les archéologues une valeur inestimable, en ce que

(1) Pline, *Dédicace de son Histoire Naturelle à l'empereur Titus.*

(2) Pausanias, V, 10.

chacune des figures est accompagnée de son nom. On y voit cinq héroïnes : *Latone, Niobé, Phœbé, Hiléœra* et *Aglaé*. Deux d'entre elles jouent aux osselets. Les anciens donnaient à ce jeu le nom de *pentalithizare* (de πέντε, cinq, λίθοι, pierres); et ils le faisaient avec cinq petites pierres qu'ils lançaient en l'air de la paume de la main pour les recevoir sur le revers, sauf à prendre ensuite, d'une manière plus ou moins compliquée, celles qu'ils avaient laissées tomber à terre. Pollux (1), à qui nous empruntons ces détails, a soin de nous prévenir que c'était un jeu de femmes. Les petits cailloux furent remplacés par les osselets, ἀστράγαλοι chez les Grecs, *tali* chez les Latins. Les femmes de notre peinture ont mêlé à leurs osselets de petits objets qui, sans doute, compliquent le jeu et le rendent plus agréable. Les érudits ont fait des traités entiers sur le jeu des osselets chez les anciens; quant à nous, nous nous bornerons à dire que ce jeu a fourni plusieurs sujets aux artistes de l'antiquité; qu'un des beaux ouvrages de Polyclète était connu sous le nom d'*Astragalizontes* (2); et que dans une peinture de Polygnote, on voyait Camiro et Clytie, filles de Pandare, παίζουσαι ἀστραγάλοις (3), jouant aux osselets.

Il est difficile de deviner dans quelle intention l'artiste à qui nous devons ce tableau a groupé ainsi ces cinq héroïnes, sur le compte desquelles les écrivains anciens ne fournissent que des documents peu nombreux. La-

(1) Pollux, liv. IX, sect. 126.
(2) Pline, XXXIV, 19.
(3) Pausanias, X, 30.

tone, fille de Cœus et de Phœbé, donna le jour à Apollon et à Diane, mais, suivant Hérodote, elle n'aurait été que la nourrice de ces deux divinités (1). La Fable fait mention de deux Niobé; l'une n'est connue que pour avoir été la première des mortelles à qui Jupiter ait fait violence; l'autre est la célèbre fille de Tantale et l'épouse d'Amphion, roi de Thèbes, dont elle eut sept fils et autant de filles. Fière d'une aussi belle fécondité, elle manqua de respect à Latone, en s'opposant à ce qu'on rendît les honneurs du culte divin à cette déesse, qui n'avait eu que deux enfants, Apollon et Diane; et ces deux divinités, indignées d'un tel mépris, détruisirent à coups de flèches, en un seul jour, la postérité de Niobé (2). Il paraît qu'avant le mépris de Niobé et la vengeance de Latone, ces deux femmes vivaient en grande amitié, ce qui résulte d'ailleurs d'un vers de Sapho :

Λατὼ καὶ Νιόβα μάλα μὲν φίλαι ἦσαν ἑταῖραι (3),

Latone et Niobé étaient amies intimes,

et ce qui explique aussi l'attitude familière que le peintre leur a donnée.

La Phœbé de notre peinture ne saurait être Phœbé, mère de Latone, mais plutôt celle qui est connue dans la mythologie comme fille de Leucippe et sœur d'Hiléæra (4). Les deux Leucippides (c'est le nom qu'on

(1) Natalis Comes, IV, 10.
(2) Ovide, *Métamorphoses*, n° 5.
(3) Livre XIII, C. 4.
(4) Apollodore, *Biblioth*, liv. III.

donnait aux deux sœurs) furent enlevées par Castor et Pollux, et on leur consacra un temple à Lacédémone (1). L'orthographe du nom d'Hiléæra subit quelque variation. Cependant, comme ce mot paraît dériver d'ἵλαος, propice, ou d'ἱλαρός, gai, il semble qu'on doit l'écrire en latin et en français avec une *h*.

Il est question dans Homère d'une Aglaé, épouse de Charopus et mère de Nirée, le plus beau des Grecs après Achille; mais comme toutes les compagnes de la figure qui porte ce nom dans notre tableau remontent à une antiquité bien plus reculée, il vaudra mieux penser que notre Aglaé est la plus jeune des trois Grâces, celle que Vulcain choisit en mariage (2).

Quant au rapport que les cinq jeunes femmes de cette peinture peuvent avoir entre elles, il nous sera assez difficile de l'établir. Hérodote ne donne à Niobé que trois filles (3); elles s'appelaient peut-être Phœbé, Aglaé et Hiléæra. On pourra dire aussi que le peintre Alexandre a réuni dans un même cadre cinq figures qu'il a copiées d'après les originaux des plus grands maîtres, pour s'en servir comme de modèles; ou bien encore, qu'il a pris les figures de ces cinq héroïnes dans les temples qui leur avaient été consacrés; et qu'après leur avoir donné des attitudes gracieuses, il a écrit le nom de chacune d'elles pour qu'on ne pût pas les prendre l'une pour l'autre, ce qui aurait été un sacrilége.

(1) Pausanias, III, 16; Ovide, *Art d'aimer*, v. 680; Properce, I, *El.* 2.

(2) Hésiode, *Théog.*, v. 907 et 945.

(3) Apollodore, III, p. 145.

PLANCHE 18.

Cette peinture sur marbre a été trouvée, le 24 mai 1749, dans les fouilles de Résine. L'action qu'elle représente rappelle aussitôt ces vers de l'Énéide, au sujet de Corynée (1) :

. . . . Super ipse secutus
Cæsariem læva turbati corripit hostis,
Impressoque genu nitens, terræ applicat ipsum
Sic rigido latus ense ferit.

Corynée à l'instant s'élance avec ardeur,
Saisit ses longs cheveux, avec force l'entraîne,
Et, d'un genou nerveux l'appliquant sur l'arène,
Lève sur lui le fer et le plonge en son sein.

L'attitude décrite ainsi par le poëte ressemble tellement à celle des personnages de ce tableau, qu'on ne peut s'empêcher de penser que le poëte a inspiré le peintre, ou le peintre le poëte. D'ailleurs il faut reconnaître que les deux œuvres seraient dignes l'une de l'autre, et que cette peinture, qui est très-bien conservée, ne le céderait pas en beauté aux belles compositions de Virgile. On ne peut s'empêcher d'admirer dans le jeune assaillant et dans la hardiesse de son attitude la noble inspiration de l'artiste, et le sens qu'il a voulu donner à son tableau est

(1) XII, 301 et suivants.

2e Série

Casa dei Papyri

Scop. in 24 Mai 1749 (Resina)

cat. n° DCCXXXVII

Dala LXXI

18

R. 0.49
A. 0.35

Pitt. I, 2

Rizzi, tav. LXXXVII

Durudler, fig. 378 p. 230

Spin. Le Arti Dec. Tav. 60

Idr. I, 2, p. 9

Didot, 24

Mon. Piot. XII, 49

Revue de l'art, 1919, II, 119.

Robert, Kentaurenkampf 1898, pl. 1

Roscher, Lex. III, 1175

Gerhard, neap. ant. Bildw. p. 433, n. 32

D. Marrellai I, 5

Ruesch, Scavi, p 134



Thesus and Hippodamia

Monocroma marmoreo

Mus. Naz. Inv. 9560
Ruesch 1301

Helb. 1241

Elia 50, fig 14

M B V, 4

E. Breton, *
Pompeia (1855) p. 354
flu. 3

Rumpf, 127, Taf 41, 1

Schefold (WP) 315, 350

* says, found in 1746

révélé parfaitement par le centaure attaqué au moment où il porte une main téméraire sur la jeune fille effrayée, qui cherche à l'éloigner. Le peintre a-t-il confié à ce marbre un caprice de son imagination, ou bien a-t-il voulu retracer un fait de la Fable ou de l'Histoire ? Cette dernière hypothèse a prévalu, et on a cru voir dans la composition de ce tableau la représentation de l'aventure qui donna naissance à la guerre des Centaures contre les Lapithes.

Pirithoüs, fils d'Ixion, roi des Lapithes, peuple de la Thessalie, avait épousé Hippodamie, et avait invité les centaures à ses noces. Ceux-ci, échauffés par le vin, se portèrent à des violences envers les femmes des Lapithes, et Eurytus ou Eurytion enlevait la fiancée elle-même, quand Thésée et Hercule vinrent au secours des offensés, massacrèrent les Centaures et dissipèrent ceux qui avaient échappé au carnage (1). La jeune femme que l'on voit dans ce tableau sera donc Hippodamie (2). Le centaure s'appellera Eurytus ou Eurytion, et le personnage qui attaque et qui va percer de son épée Eurytus au moment même où il saisit Hippodamie, sera Thésée, ou tout autre héros.

L'auteur de ce tableau n'est pas le seul artiste qui se soit exercé à représenter cette scène tragique. On lit dans la description du temple de Jupiter Olympien, par Pausanias (3): « Dans la voûte, on voit les Lapithes se battant avec les « Centaures aux noces de Pirithoüs. Le roi des Lapithes

(1) Diodore, liv. IV; Plutarque, *Vie de Thésée*.

(2) Plutarque, dans la vie de Thésée, l'appelle *Déidamie*, et Properce, II, 2, v. 61, *Ischomaché*.

(3) V, 10.

« est dans le milieu ; près de lui est un Eurytion qui lui ravit « son épouse ; mais Cænée la défend, pendant que Thésée « massacre les Centaures à coups de hache. » Plutarque (1) croit aussi que cet événement se sera passé tel qu'il était représenté dans la voûte du temple de Jupiter Olympien, et il parle de l'intervention de Thésée dans la querelle qui ensanglanta les noces de Pirithoüs, où il aurait été invité. Il ne cache pas cependant, qu'au rapport de plusieurs auteurs anciens, Thésée n'arriva chez les Lapithes que lorsque la guerre était déjà allumée entre eux et les Centaures.

Du reste, Ovide, qui a raconté aussi cette aventure, donne un rôle à Thésée dans les noces de Pirithoüs, et il fait mourir le centaure Eurytus sous les coups de ce héros ; seulement, dans la description qu'il donne, il varie les accidents du combat ; mais l'on comprend sans peine que le peintre, qui n'a pas comme le poëte la faculté de nous représenter l'un après l'autre plusieurs accidents du même fait, en doit choisir le plus saillant et celui qui paraît le plus propre à émouvoir et à intéresser.

Ce tableau est, comme nous l'avons déjà dit, d'un mérite particulier, et quelques personnes ont voulu l'attribuer au même pinceau qui a composé les trois autres monochromes de cette collection.

(1) *Loc. cit.*

PEINTURES

[illegible] Vendita [illegible]

white border, [illegible]

21 cm. (long) × 24 cm. (h.)

Gragnano. Scav. 13 giugno 1759 [illegible] 9/180

[illegible] 1 VII

Ruesch 1403 (gir. [illegible])

M.B. [illegible] 3. [illegible]

[illegible]

Helb. 824

APGR. 77/2

[illegible]

[illegible] ix, 25

[illegible] 18

[illegible] 502

[illegible]

[illegible]

[illegible] p. 18, [illegible] 2 / [illegible] 6

[illegible]

[illegible]

[illegible] 138

[illegible]

Rodenwaldt, Kunst d. Ant., Taf. xxxii

[illegible]

DAIR [illegible]

Pesavanza p. 44, [illegible]

[illegible]

Gusman, 406
D.d.H. 51
MB IX, 51

[illegible]

[illegible]

[illegible] III, 8

[illegible]

[illegible]

Gusman, Pompei, p. 406

PLANCHE ~~59~~. 19

Dans la philosophie ancienne, le polythéisme se trouvait étroitement lié à la métaphysique, qu'il suivait pas à pas pour s'égarer avec elle dans les routes ténébreuses. Il lui prêtait ses formes, ses attributs tout matériels, et jetait ainsi, il faut le reconnaître, quelques lueurs fugitives, quelques éclairs sur un dédale le plus souvent sans issue. Ainsi il ne se contentait pas de diviniser les passions, de leur créer à chacune une existence, une individualité. Comme la métaphysique les analysait, et cherchait leurs causes et leurs effets; comme chaque passion première devenait pour elle un genre qu'elle subdivisait en un nombre infini d'espèces, la religion faisait de chaque passion une divinité dont elle précisait la naissance, la manière d'être, les goûts, les antipathies, et à toutes les phases, à toutes les modifications que la passion était appelée à subir, elle donnait une origine et un nom particuliers. Elle en faisait autant de petites divinités secondaires qui se rattachaient à la grande divinité première. On retrouvait encore ici le genre et l'espèce.

L'Amour était, pour le vulgaire, fils de Vénus; mais les philosophes le disaient engendré par Poros, dieu de l'abondance, et par Pénia, déesse de l'indigence; car l'amour est-il autre chose que le désir d'un bien que l'on n'a pas, et la jouissance de l'objet que l'on désire (1)? Il

(1) Platon, *Conviv.*

Helbig 824. Reinach 77/3
Elia 208.
Ruesch 1423 Rizzo ~~68~~ 139
9180
Helbig 199a
Soglio 2189

ne faut pas croire non plus que l'on ne connût qu'un seul Amour; les écrivains en comptaient deux, trois, et quelquefois un plus grand nombre; ils ne s'accordaient pas davantage sur leurs noms ni sur leurs attributs. Comme notre peinture met en scène trois Amours, nous ne nous occuperons que des mythes qui se rapportaient à ce nombre. Nous lisons dans Pausanias (1), que l'on voyait à Mégare, dans le temple de Vénus, trois statues représentant Ἔρως, Ἵμερος et Πόθος; Ἔρως, c'est-à-dire l'amour arrivé à sa fin, la possession de l'objet aimé; ἵμερος, le désir que fait naître la vue de la beauté; c'est du moins la signification qu'un ancien donne à ce mot, et qui forme le sens allégorique d'un récit d'Hésiode. Vénus, dit ce poëte, naît des flots de la mer, et marche accompagnée d'Ἔρως et suivie d'Ἵμερος (2). Quant à Πόθος, c'est le désir vague et sans objet déterminé.

Deux philosophes, Platon (3) et Apulée (4), ont voulu voir dans les trois Amours des emblèmes de l'amour physique, moral, et d'un troisième pour qui le corps et l'esprit ont un égal attrait.

Enfin Servius, dans son commentaire sur l'Énéide(5), divise l'amour en trois classes : Ἔρως, Ἄντερως, Δύσερως, l'amour en général, l'amour réciproque, et l'amour malheureux, celui qui n'est pas payé de retour.

Cette planche offre un exemple des mille et une al-

(1) I, 43.
(2) *Theog.*, 201 ; le Scoliaste, *ibid.*
(3) *Conviv.*
(4) *De Philos.*
(5) IV, 520.

légories si pleines de grâce dont l'amour a fourni le sujet à l'art antique. Celui que nous voyons en cage rappelle le chasseur qui, dans Bion (1), aperçoit l'Amour sur un arbre et le prend pour un grand oiseau, μέγα ὄρνεον ; et le nid que les Amours avaient bâti dans le cœur d'Anacréon. Stace a décrit aussi la cage de l'Amour ; elle est formée de baguettes d'argent réunies par de l'ivoire, et couverte d'une voûte pourprée :

> At tibi quanta domus, rutila testudine fulgens
> Connexusque ebori virgarum argenteus ordo (2).

La scène représentée ici se passe dans une salle obscure d'un côté, dont l'entrée est ornée dans le haut d'une draperie jaune. L'autre côté est éclairé ; on y voit une porte, au-devant de laquelle est tiré un rideau verdâtre.

Des trois Amours, l'un se trouve entre les jambes d'une femme qu'il regarde attentivement, et dont le front et une partie de la tête sont couverts d'une étoffe blanche. Elle a ses cheveux blonds réunis en tresse, un vêtement bleu de ciel, un habit de dessus vert, une chaussure et des bracelets couleur d'or. C'est probablement Vénus ; et alors la femme qui se tient derrière elle, et qui s'appuie sur son épaule, sera Pitho ou Suada, la Persuasion, compagne ordinaire de Vénus (3). Car ce n'est pas la beauté seule qui engendre l'amour. Ulysse n'était pas beau, et

(1) *Id.* II.

(2) *In Psittac.*, Sylv. II, 4.

(3) Pausanias, V, 11 ; Nonnus, *Dion.*, XXXIII, 110 ; Horace, *Ep.*, I, 6, v. 37.

pourtant son éloquence fit souffrir, même à des déesses, le tourment de l'aimer :

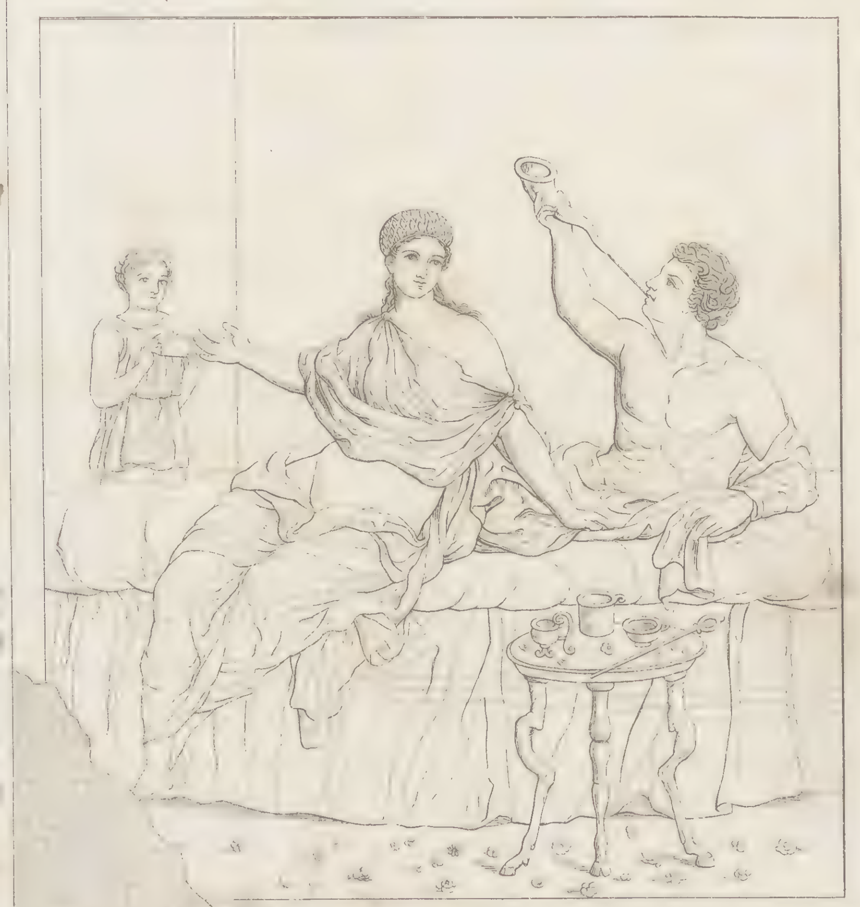
> Non formosus erat, sed erat facundus Ulysses,
> Et tamen æquoreas torsit amore deas (1).

Pitho est revêtue ici d'une draperie verte, et ses bras sont ornés de bracelets d'or.

La troisième femme a la tête couverte d'une coiffe à peu près blanche, d'où sortent des cheveux blonds en désordre. Elle a un vêtement jaune avec des demi-manches vertes et une chaussure blanche. Nous y verrons l'Indigence, et notre conjecture sera fondée sur le rapprochement de passages des auteurs anciens où le portrait de cette déesse est tracé d'une manière assez semblable à la figure de notre tableau. Plaute et Aristophane ont mis en scène la déesse Inopia. Le premier la fait fille de la Débauche; le second, dans son *Plutus*, lui donne un visage blême, ὤχρα, un regard animé, et l'aspect d'une furie de tragédie (2). Il l'appelle aussi une fille d'auberge, πανδοκεύτρια, marchande d'œufs, λεκιθόπωλις (3). On trouvera sans doute comme nous que les cheveux en désordre qui s'échappent de la *mitra* dont la figure qui nous occupe est coiffée, et que les vieilles femmes affectionnaient beaucoup, sa chaussure grossière, ses demi-manches, ses yeux et tout son visage la rapprochent beaucoup du personnage décrit par Aristophane.

(1) Ovide, *Art.* II, 123.
(2) *Plut.*, v. 422, 423.
(3) *Ibid.*, v. 426. V. Scoliast., *ibid.*

Ruesch 1807
R. 25712
Pd'E. I, 14, p. 79
Zahn I, 90
MB. I, 23
Didot 31
Baumeister I,
Gusman, 351
Elia 292
Marconi, 28
T Piroli I, 14
MN Inv. No. 8718
T. Piroli I, 19
David Maréchal I, 68
Helb. 1630
PdE I, 101





Häusliches Mahl

A présent que nous sommes bien fixés sur les personnages que représentent les figures de notre tableau, nous devrons découvrir le sens de l'allégorie qui en fait le sujet. On a voulu nous montrer ici sans doute les trois Amours s'échappant des mains de Pénia leur mère. Ἔρως est déjà sur les genoux de Vénus qu'il dévore du regard :

Si nescis, oculi sunt in amore duces (1).

Ἵμερος veut, en voyant la Beauté, échapper à sa mère qui le retient par les ailes. Enfin, Πόθος, l'amour naissant, le désir vague, reste encore dans la cage où cependant il agite ses ailes comme s'il se préparait à s'envoler aussi.

Enfin si les trois petits génies sont ici les emblèmes de l'amour moral, de l'amour physique, et d'un troisième qui tient de la matière et de l'esprit, nous prendrons pour l'amour moral ou céleste celui qui est dans le sein de Vénus ; l'amour physique ou terrestre, captif des sens, sera figuré par le génie ailé, enfermé dans la cage ; et enfin, le troisième, celui qui se débat entre l'esprit et la matière, aura son symbole dans la représentation du petit génie, s'élançant vers Vénus et retenu par les ailes.

PLANCHE 20.

On ne saurait considérer avec trop d'attention les détails du repas domestique que représente cette peinture trouvée dans les fouilles de Résine. Chez les Égyptiens, les

(1) Properce, II, *El.*, XII, 12.

a) Helbig 1448. Reinach 257/2 (q.v.)

b) Helbig 1630. Rein. 363/7
P.d.E. I p. 101.

Indiens, les Lacédémoniens, il existait d'anciennes lois ou des usages passés en force de lois qui prescrivaient une certaine publicité pour les repas des familles. A Rome, l'on devait manger, les portes ouvertes (1). Ces lois ne furent pas longtemps en vigueur, et les Romains dérobèrent bientôt à la publicité le luxe et les scènes trop souvent lascives de leurs *triclinium* (2). Le lit que l'on voit dans celui-ci est couvert d'une draperie blanche. Un jeune homme, qui a laissé tomber de ses épaules, sans doute dans *l'agitation* du repas, un vêtement qui était peut-être une *vestis cœnatoria* ou une *synthesis* (3), est à demi couché, et s'appuie sur le coude gauche. Il boit avec un vase en forme de corne, que l'on appelle rhyton. Les cornes des animaux paraissent avoir été les premiers vases à boire des peuples de l'antiquité (4). Cette circonstance nous explique l'usage où l'on était de mêler une corne aux attributs de Bacchus, que l'on appelait ταῦρος, nom qui avait été donné aussi par les habitants d'Éphèse à leurs échansons (5). Enfin, selon Athénée (6), la coupe des anciens aurait été nommée κρατήρ de κέρατος (corne), et le mot κέρασαι que l'on employait pour désigner l'action de mêler l'eau avec le vin, aurait eu la même origine. Dans la suite, le luxe mit en usage des vases d'or et d'argent, qui conservè-

(1) Hérodote, Méla, Strabon et Plutarque.

(2) Macrobe, *Sat.*, III, 17; Valerius Maximus, II, 1.

(3) Mercurial., *Art. gymn.*, I, 11. Athénée, XI, 7.

(4) Pline, XI, 37.

(5) Ezechiel Spanheim, *de Usu et præst. numism.*, dissert. V.

(6) Athénée, XI, 7.

rent toujours la forme de corne. Il y en avait aussi en verre, et l'on en voit un dans la collection du *Museo Reale*. Vider une grande coupe d'un seul trait, en faisant tomber le vin d'une certaine hauteur, comme on le voit ici, était considéré par les Grecs comme une prouesse à laquelle ils avaient donné le nom d'ἀμυστίζειν et de πίνειν ἀπνευστί (1). Une jeune femme, l'épouse ou la maîtresse du jeune homme, est assise sur le bord du lit. Il paraîtrait que chez les Grecs et les Romains les femmes ne se couchaient pas, mais s'asseyaient à table : *In ipsis lectis cum viris cubantibus, feminæ sedentes cœnitabant* (2). Il en était d'ailleurs ainsi dans les *lectisternium*, où l'on préparait des lits pour les dieux et des siéges pour les déesses (3).

La femme que l'on voit dans cette peinture a la partie inférieure du corps vêtue de la synthésis ; mais une draperie, qui est peut-être le *supparum* des Latins (4), lui couvre l'épaule droite, la poitrine, et vient s'agrafer sur le bras gauche. Ses cheveux sont enfermés dans un réseau couleur d'or :

Reticulumque comis auratum ingentibus implet (5).

Une esclave (6) lui présente une cassette qui renferme des vins ou des essences que les anciens mêlaient quel-

(1) Aristophane in *Acharn.*, act. V, scène II, v. 39; Callimaque dans Athénée, XI, 7; Athénée, X, 11; Horace, livre I, *Od.* XXXVI.

(2) Valerius Maximus, livre II, chap. 1.

(3) Valerius Maximus, *loc. cit.*

(4) Ferrari, part. I, *de Re vestiar.*, liv. III, chap. 20; Sidonius, *Carm.*, II, v. 323; Lucain, II, 362 et suiv.

(5) Juvénal, *Sat.*, II, 96.

(6) Sénèque, *de Benefic.*, III, 27 Martial, *Epig.*, XII, 88.

quefois à leurs boissons (1), et dont ils se parfumaient la tête pour empêcher les vapeurs du vin de leur monter au cerveau (2). Dans cette dernière hypothèse, la cassette porterait le nom particulier de *myrothecium* (3). Peut-être encore, la boîte que l'on voit dans les mains de l'esclave contient-elle les souliers de la jeune femme. Et cette explication ne paraît pas dénuée de fondement, si l'on admet que le repas tire à sa fin ; que les pieds nus de la jeune femme réclament une chaussure ; et quand on sait, d'ailleurs (4), que le luxe et le soin pour les chaussures étaient poussés si loin par les femmes élégantes de l'antiquité, qu'elles posaient leurs souliers au moment de se mettre à table, pour les confier à des esclaves qui les serraient dans les boîtes appelées σανδαλοθήκας (5), et les rapportaient ensuite lorsque le repas était fini. Ce serait pour cette raison que Plaute aurait appelé les femmes esclaves *sandaligerulæ* (6).

La table que l'on voit ici est ronde et supportée par trois pieds :

> . . . . Modo sit mihi mensa tripes et
> Concha salis puri (7).

Elle est du nombre de celles que l'on appelait τρίποδες, par opposition aux τράπεζαι, ou aux τετράπεζαι qui avaient quatre pieds. Il y en avait aussi à un seul pied, on les appelait *mo-*

(1) Diog. Laerce in *Anacharsis*; Athénée, I, 18, XV, 13.
(2) Ælian., *Var. Histor.*, XII, 31 ; Pline, XIII, 3 ; Juvénal, *Sat.*, VI.
(3) Pline, VII, 30 ; XIII, 1.
(4) Casaubon, notes sur Suétone, *Vitellius*, chap. II.
(5) Ménandre, *Pollux*, X.
(6) *Trin.*, act. II, sc. I, 22.
(7) Horace, livre I, *Sat.* III.

nopodia (1). Les tables étaient carrées quelquefois ; mais, quand elles étaient rondes, elles avaient l'avantage de s'adapter à la forme des lits que l'on désignait par le nom de *sigmata* (2).

On voit sur celle-ci trois vases, remplis de vin, autant qu'on peut en juger à la couleur du liquide qu'ils contiennent. Comme tout indique que le peintre a voulu représenter ici la fin du repas, il est très-probable qu'ils sont destinés aux libations que les Grecs faisaient toujours en l'honneur de Mercure, des Grâces, et de Jupiter conservateur. La dernière était ordinairement pour Mercure, père du sommeil (3).

A côté des trois vases est une espèce de cuiller percée de petits trous, et destinée à recevoir une certaine quantité de neige, sur laquelle on versait ensuite du vin pour le tremper et pour le rafraîchir. Ces ustensiles étaient de cuivre ou d'argent. On en a conservé des uns et des autres dans le *Museo Reale* (4).

Les convives ornaient de fleurs leurs poitrines, leurs cous, mais surtout leurs têtes, car ils les considéraient comme un moyen de conjurer l'ivresse.

Ils en répandaient sur leurs lits, sur leur table et sur le plancher (5), qu'ils arrosaient aussi quelquefois d'eaux odoriférantes.

(1) Tite-Live, XXXIX, 6 ; Plin., XXXIV, 3.

(2) Martial, IV, *Ep.* 77.

(3) Homère, *Odyss.*, VII, 137; Boulenger, III, 15 ; Stuchius, cap. ult., p. 440 et suivantes.

(4) Pollux, X, 24 ; Martial, XIV, *Epig.* 102.

(5) Spartian., in *Ælius Verus* ; St-Grégoire de Nazianze περὶ φιλοπτώχ.; et Plutarque, I, *Symp. Prob.*, I; Stuchius, II, 14.

Les peuples de l'antiquité la plus reculée s'asseyaient pour manger (1), et si les lits (que l'on appelait *tricliniares* pour les distinguer de ceux qui étaient destinés au repos et qu'on désignait par le nom de *cubiculares*) devinrent à la mode, et furent employés pour les repas (2), on doit l'attribuer à l'usage où l'on était de sortir du bain pour se mettre à table. Plutarque prétend cependant que le lit est plus commode que la chaise (3).

Au reste, les anciens se couchaient pour manger dans une position tout à fait semblable à celle du jeune homme que l'on voit dans notre peinture. Et quand ils étaient rassasiés, ils s'allongeaient tout à fait, et reposaient leur tête sur un oreiller (4).

Les monuments antiques nous offrent d'autres scènes de repas domestiques; on pourra les consulter dans Montfaucon (5).

PLANCHE 21.

Ce tableau est si simple et si peu compliqué; les costumes, les attitudes et les actions des deux personnages qui en font le sujet sont tellement inhérents aux habitudes et à la vie des peuples anciens, qu'on peut le rapporter à peu près à tous les héros de l'antiquité.

(1) Athénée, I, 14; Virgil., *Æneid.*, VII; Varron, *de L. L.*, lib. IV.

(2) Montfaucon, tom. III, part. I, livr. III, ch. VII, pl. LVII, LVIII.

(3) VII, *Sympos. Probl.*, 11; Stuchius, *Antiq. convival.*, livre II, ch. XXXIV, p. 417.

(4) Mercurial., *Art. gymn.*, I, 11.

(5) T. III, part. I, liv. III, ch. VII, pl. LVII, LVIII.

Stabiae ... 8952
a) Helbig 1288. R. 165/2
b)

Grognano
Scav. 16 luglio 1759



Helb. 1288
R.
Pd'E. III, 6,
p.
Tern. 3, ,
p. 180
Bull. nap. IV, p.
149 (a. s.)
Overb., gal. 12, 10
Wubig, testo p.
10; fig 5
Baumeister I,
D. Maréchal III, 6
Gerhard, Prodromus,
p. 230
MB I, 3



A. d'H. V. 3. P. 35.

Mus. Inv. No. 8777



A. d'H. V. 3. P. 315 ← sb, wo dort?

6 P.°

1 P.°

P.d'E. II, p. 315

ULYSSE ET PÉNÉLOPE. - (Pâris déclarant son amour à Hélène ?)
Ulysses und Penelope

On a pensé à Pâris se présentant en suppliant devant OEnone irritée, par qui il veut se faire guérir de la blessure qu'il a reçue de Philoctète (1). Il est certain que la coiffure pourrait à la rigueur passer pour un bonnet phrygien; que l'arc et le carquois ne seraient pas déplacés dans les mains de Pâris, dont Homère célèbre l'habileté à lancer les flèches.

Après Pâris, vient le jeune Anchise, à qui Vénus se présente sous la forme d'une nymphe pour lui découvrir son amour, se faire connaître à lui, et lui ordonner le secret. L'amant fortuné, ayant voulu tirer vanité de l'amour de la déesse, fut atteint par le foudre de Jupiter qui ne le tua pas, mais le rendit impuissant (2). Le bonnet phrygien, l'arc et le carquois conviendraient à Anchise aussi bien qu'à Pâris; et enfin l'attitude des personnages se rapporterait assez au récit qu'Homère (3) a fait de leur rencontre. Anchise, dit-il, prit par la main Vénus, qui jouait la pudeur et tenait les yeux baissés. Enfin le costume de la jeune femme serait bien celui d'une nymphe. On a pensé encore à Céphale, qui se rendit auprès de sa femme Procris pour éprouver sa fidélité (4). On a nommé enfin Orion et l'Aurore (5), Ulysse et Calypso (6); mais cependant on s'est généralement arrêté à Ulysse et à Pénélope.

(1) Quintus Calabrus, liv. X; Higynus, *Fab.*, 112; Tzetzes dans *Lycoph.*, v. 913.

(2) Homère, *Hymne à Vénus*; Servius, *Æneid.*, I, 621.

(3) *Loc. cit.*, v. 156 et suiv.

(4) Hyginus, *Fab.* 189.

(5) Homère, *Od.*, X, 121 et suiv.; Hyginus, *Astr.*, II, 34.

(6) Homère, *Od.*, V.

Il vient d'exterminer les amants de Pénélope à l'aide de ce fameux arc que lui seul avait la force de tendre. L'incertitude et le doute de l'épouse fidèle qui ne peut se résoudre à croire à tant de bonheur dans la crainte d'éprouver ensuite un cruel désenchantement, nous semblent assez exactement rendus dans l'attitude de la femme. Dans la narration de la reconnaissance d'Ulysse, Homère (1) dit que Pénélope, ayant appris par sa nourrice Euryclée l'arrivée du roi son mari, se leva de son lit, et s'assit en face de lui sans le reconnaître. Il lui fait dire avec une naïveté charmante :

Θυμός μοι ἐνὶ στήθεσσι τέθηπεν
Οὐδέ τι προσφάσθαι δύναμαι ἔπος, οὐδ' ἐρέεσθαι,
Οὐδ' εἰς ὦπα ἰδέσθαι ἐναντίον.

Mon cœur se glace dans ma poitrine ; je ne puis prononcer une parole, lui faire une question, ni regarder son visage.

Pénélope a des cheveux blonds, en partie noués, en partie déliés. Elle est assise sur un siége d'un travail délicat, et ses pieds reposent sur un escabeau.

La chaise et le marchepied de la reine d'Ithaque avaient été décrits dans l'Odyssée (2) avec leurs moindres détails, et il est assez naturel que le peintre les ait fait entrer dans la composition de son tableau. Le geste de la main gauche de Pénélope exprime l'étonnement et l'incrédu-

(1) *Odyss.*, XXXIII, 89. (2) XIX, 55.

lité. Comment se pourrait-il qu'Ulysse eût exterminé lui seul tous ses rivaux?

> Ὅππως δὴ μνηστῆρσιν ἀναιδέσι χεῖρας ἐφῆκε
> Μοῦνος ἐών, οἳ δ'αἰὲν ἀολλέες ἔνδον ἔμιμνον (1).

Il pourrait encore indiquer ici un signe de convention, par lequel Pénélope s'assure que l'homme qui est devant elle connaît son lit qui n'a jamais été vu par d'autre homme qu'Ulysse, et par d'autre femme que sa servante Actoride. Cette épreuve doit la convaincre de la vérité des discours d'Ulysse.

Quant à Ulysse, il ne pouvait être mieux caractérisé que par son arc, si célèbre dans l'épopée antique, et auquel Homère a consacré un chant entier de son Odyssée. Il tenait son arc débandé, et son carquois rempli de flèches; parmi lesquelles il y en avait beaucoup qui faisaient des blessures mortelles.

> Τόξον ἔχουσ' ἐν χειρὶπ παλίντονον, ἠδὲ φαρέτρην
> Ἰοδόκον· πολλοὶ δ' ἔνεσαν στονόεντες οἰστοί (2).

L'espèce de capuchon couleur d'or dont il est coiffé, lui a été donné dans beaucoup d'autres monuments antiques (3). Il est probable que sa forme se rapporte au *pileus* des anciens qui convenait à Ulysse comme voya-

(1) Homère, *loc. cit.*, 37 et 38.
(2) *Od.*, XXXI, 59 et 60.
(3) *Tab. Iliac.*, n° 114; Fabretti, *Col. Traj.*, p. 215. V. un marbre antique placé dans le frontispice des *med.* de Buonarotti; les médailles de la famille Mamilia dans Orsini et Gronovius *A. G.*, T. II, n. 3.

geur, et aussi comme époux d'une femme spartiate (1). Cependant on pourra peut-être avec autant de raison donner à l'ornement de sa tête le nom de *credemne*, κρήδεμνον. Les autres parties du vêtement, la tunique rouge avec bordure bleue, la *læna* d'un bleu plus clair (c'est la draperie qui descend de la tête sur le dos), et l'étoffe couleur d'or qui enveloppe ses jambes, ne seront pas déplacés chez Ulysse autant qu'on pourrait le croire d'abord. Il est vrai qu'Homère a représenté le père de Télémaque sans chaussure, couvert de haillons et la tête nue, puisque ses rivaux se moquent de sa tête chauve; mais on peut dire que l'artiste s'est conformé au texte même d'Homère qui ne fait arriver la reconnaissance d'Ulysse qu'après qu'il a oint et lavé son corps, et qu'il s'est revêtu de sa tunique et de son manteau :

Ἀμφὶ δέ μιν φᾶρος καλὸν βάλεν ἠδὲ χιτῶνα (2).

Il étend sa main droite vers Pénélope, et cherche par ses raisons à la convaincre et à la rassurer. Une seule chose dont on peut avoir lieu de s'étonner, c'est la jeunesse qui est empreinte sur les traits de son visage (3); mais on peut encore invoquer ici pour la justification du peintre l'autorité du poëte. S'il est vrai que, dans l'Odyssée, Minerve donna à Ulysse avant son entrée dans

(1) Meursius, *Lacon.*, I, 17; Buonarotti, *loc. cit.*, *Præm.*, p. 8.
(2) *Od.*, XXIII, 155.
(3) Gronovius, *loc. cit.*, Philostrate, *Hero.*, ch. 12 et livre II, *Imag.*, VII.

Roscher, Lex I, 2795
Furtke de Hyla, Bresl. Philolog. Abhandl. Hef. IV, p. 86
Schefold (WP) 315, 330
[illegible]
Ruggiero, Scavi, p. 364 (22 agosto)
D. [illegible] IV, 6

B. 0.43 m.
H. 0.42 m.
Herc
Sala L!
Mus. Inv. No. 8864
Cat. No. CMLVI
Helb. 1260 - Ruesch 1419
RPGR 193/4
MB. I, 6
Millin, gal. myth. 106, 420
[illegible]
Elia 159 [illegible]
T. Porti III, 18
R. B II, 22
Scop. 18 Agosto 1761;
Pd'E IV, 6, p. 31

Vgl.
Köhne die Leiden [illegible] der Ermitage p. 19

A d'H V, P. 31

Hylas.

Ithaque, et pour qu'il ne fût pas reconnu par ses rivaux, les traits d'un vieillard chauve, il est vrai aussi qu'il apparut *jeune et beau* aux yeux de Télémaque et de Pénélope par qui il devait être reconnu (1). L'on peut supposer encore qu'Ulysse a été figuré ici tel que Pénélope le vit dans son imagination *jeune et beau*, comme le jour où il l'avait quittée; et à l'appui de cette hypothèse on dirait avec quelque apparence de raison qu'une pareille idée a été fournie au peintre par le poëte, qui fait parler ainsi Pénélope au moment où elle commence à croire à la vérité des discours de l'homme qui se tient debout devant elle : « Je sais très-bien comment tu étais quand « tu t'embarquas pour quitter Ithaque. »

. . . . μάλα δ' εὖ οἶδ' οἷος ἔησθα
ἐξ Ἰθάκης ἰών.

Le bas de la planche est occupé par une petite vignette qui représente un paysage avec des animaux.

PLANCHE 22.

L'enlèvement du jeune Hylas par les nymphes du fleuve Ascagne est une des fictions les plus gracieuses de la Fable. Au souvenir de cette aventure, l'imagination revêt de tous les charmes qu'elle peut créer le bel ado-

(1) *Od.*, XVI, 174 et suiv., 210, et XXIII, 156 et suiv.

lescent qui voulait, imprudent! profaner les ondes limpides où trois belles femmes régnaient en souveraines. Elle prête une hardiesse mêlée de pudeur aux nymphes amoureuses ; et une pitié irrésistible à la voix et aux accents douloureux du malheureux Hercule, qui demande, mais en vain, son Hylas aux bois et aux rochers d'alentour.

Pour expliquer cette planche, nous n'aurons pas à choisir entre plusieurs faits de la Fable ou de l'Histoire. Il n'en est qu'un qui pourra s'y rapporter, c'est celui dont nous venons de parler. En effet, dans cette peinture, dont le fond est formé par un paysage peint de couleurs naturelles, pour le ciel, les arbres, l'eau et les rochers, on reconnaîtra, à ne pas s'y méprendre, les personnages et toutes les circonstances de ce fait fabuleux. Le jeune homme qui s'apprête à puiser de l'eau dans un vase jaune (χάλκεον ἄγγος)(1), sera le bel Hylas. Ses cheveux sont châtains, et sa carnation un peu rouge. Les trois nymphes aux cheveux blonds et au teint délicat, seront Eunica, Malis et Nychéa, dont Théocrite (2) nous a transmis les noms. Enfin on reconnaît Hercule dans la figure qui se tient debout, et dont il n'existe plus qu'un fragment. La carnation du héros est bronzée ; sa tête semble couverte d'une peau de lion qui retombe peut-être sur ses épaules ; le geste de son doigt posé sur ses

(1) Théocrite, *Idyll.*, XIII, v. 39; Apollonius, I, 1207.

(2) *Loc. cit.*, v. 45.

lèvres indique l'état d'un homme qui réfléchit, et qui est incertain sur la conduite qu'il doit tenir. Ainsi dans Perse (1), Cherestratus ne sait s'il doit abandonner Chrysès, et il ronge son ongle, *crudum unguem abrodit*. On peut y voir encore une indication de la rage, et du désir de la vengeance :

> *Ungue* meam *morso* sæpe quærere fidem (2).

Au reste, tous les auteurs de l'antiquité sont d'accord sur la douleur d'Hercule. Ils le représentent tous courant par le bois, et appelant de tous les côtés Hylas, qu'il croyait égaré. Cette fable était même si répandue, qu'Ὕλαν καλεῖν, *appeler Hylas*, était passé en proverbe (3).

La fin de l'aventure, au rapport des mythologues, fut qu'Hercule, après des recherches inutiles, laissa sur les bords de l'Ascagne Polyphème, qu'il chargea du soin de trouver Hylas, et partit avec les Argonautes (4).

Les nymphes, dans la crainte que leur larcin ne fût découvert, changèrent Hylas en écho. Il paraît que les habitants de ces lieux gardèrent longtemps le souvenir de cette aventure ; car dans une fête annuelle, après avoir sacrifié au fleuve Ascagne, un prêtre appelait trois fois Hylas, et, comme de raison, l'écho lui répondait autant de fois (5).

(1) V. 162.

(2) Properce, III, *El.* XXIII, 24 ; Horace, *Epod.*, V, 47.

(3) Eustathe, *Dionys.*, V, 805 ; le Scoliaste d'Aristophane, *Pl.* 1128,

(4) Anton. Liberalis, cap. 26.

(5) Anton. Liberalis, *loc. cit.*

Il importe peu dans l'intérêt de notre explication que tous les auteurs qui ont traité de ce sujet s'accordent sur les circonstances et les détails, et par exemple, qu'ils n'attribuent l'enlèvement d'Hylas qu'à une seule nymphe appelée Éphidacie (1), ou à deux, ou à un plus grand nombre, ou enfin à toutes les nymphes (2); que le fleuve fût appelé Pégé (3), Cio (4), ou Ascagne. Toujours est-il qu'on ne peut pas donner à cette planche une explication plus naturelle.

PLANCHE 23.

Ce tableau est entouré d'un cadre formé de bandes rouges, bleues et blanches. Il nous représente une nymphe aux cheveux blonds qui se défend en jetant des cris contre la violence d'un jeune homme que l'on peut, à son carquois couleur d'or, reconnaître pour Apollon. Le manteau du dieu est rouge; la draperie qui laisse apercevoir les charmes de la jeune fille est d'une couleur incertaine, entre le bleu et le vert. La Fable met sur le compte d'Apollon beaucoup d'aventures pareilles à celle que l'on a figurée ici. « Phœbus, dit Clément d'Alexan-« drie (5), est chaste, bon conseiller, mais les nymphes

(1) Apollonius, I, 1229.
(2) Gronov., *A. G.*, I, Hhh. 2.
(3) Le Scoliaste d'Apollonius, I, 1235.
(4) Apollonius, 1223.
(5) Hyginus, *Fab.*, 14; Servius, *Ecl.*, VI, 43.

PEINTURES

Antiche

Gragnano
9 maggio 1760
B. 0.43; Ht. 0.45

Ruesch 1318

Cat. DCCCXCVIII
Helb. 206
RPGR 26/5

Curta



Apollo and Daphne

« Stérope, Æthuse, Arsinoé, Zeuxippe, Prothoé, Mar-« pesse, Hypsipyle, pourraient attester le contraire; car « la seule Daphné a été assez heureuse pour fuir ce dieu, « et se soustraire à sa violence. » Cette énumération n'est pas complète, et l'on nommait encore Cyrène, Climène et Chione (1).

La plus connue pourtant des aventures de ce genre est celle de Daphné, fille du fleuve Pénée, qui, poursuivie par le jeune dieu, supplia la Terre, sa mère, de venir à son secours et de la cacher. La prière de la nymphe fut exaucée; la Terre s'ouvrit, reçut sa fille dans son sein, et fit naître à sa place une plante qui porta le nom de Daphné, et dont Apollon couronna son front en souvenir de son amour (2). La présence de Daphné a été indiquée ici par le laurier que l'on peut reconnaître dans un des arbustes verts qui croissent sur le lieu de la scène. Cependant les pierres, couleur de porphyre, qui ressemblent aux débris d'un autel, rappellent aussi Créuse, mère d'Ione, qui fut violée par Apollon près de l'autel du dieu Pan, dans un lieu appelé μάκραι πέτραι, *les pierres longues* (3); et la trace de sang que l'on aperçoit sur la

(1) Natalis Comes, IV, 10.

(2) Ovid., *Met.* I, 450; Ælian., *V. H.*, III, 1; V, 4; Hyginus, *Fab.*; 140, Spanheim dans Callimaque, *H. in Del.*, v. 210; Servius, *Æn*, III, 92; Tzetzès dans Lycophron, p. 71; Palephat., *de Incred.*, ch. 50; Stace, *Theb.*, IV, 290, Pausanias, VIII, 20; X, 5; Parthenius, *Erot.*, XV; Eustathe, *Dionys.*, p. 217, 467; Casaubon dans Capitolinus, p. 141; Montfaucon, t. I, p. I, pl. LII.

(3) Euripide, *Ion*, v. 936 et suiv.; Pausanias, I, 28; Meursius, *Ath. atl.*, II, 6.

pierre blanche carrée, posée au pied d'un arbuste, est encore ici une indication plus manifeste. Car c'est de ce même lieu que les filles de Cécrops se précipitèrent après avoir vu Érytton, fils de Minerve :

Τοιγὰρ θανοῦσαι σκόπελον ᾕμαξαν πέτρας (1).

Mortes, elles tachèrent les pierres de leur sang.

La partie inférieure de cette planche est occupée par cinq petits masques de femmes peints sur fond noir. Leurs cheveux sont blonds, et leurs visages blancs; l'ornement ou arabesque qui entoure le second et la bandelette qui ceint le front du premier sont blancs aussi ; les espèces de draperie qui couvrent la tête des quatre autres, et tombent après avoir formé des nœuds à la hauteur des oreilles, sont jaunes.

PLANCHE 24.

Cassiopé, femme de Céphée, s'était vantée d'être plus belle que les Néréides. Neptune, indigné, envoya un monstre marin qui dévasta le pays où régnait l'orgueilleuse Cassiopé, l'Éthiopie, selon les uns, la Palestine, ou la Phénicie, selon les autres (2). L'oracle de Jupiter Ammon, consulté dans ces tristes conjonctures, répondit

(1) Euripide, *loc. cit.*, v. 274.

(2) Pomponius Méla, I, 11; Josèphe, *de B. H.*, III, 11; Pline, V, 31.

PEINTURES

Matérei.

2e Série 24



A d H. V 4 P. 37.

A Roux del. sc.

A d H V 3 P 145

6 Pouces

CAT. IV

DCCCIX

PERSÉE ET ANDROMÈDE.

Perseus and Andromeda

see RPGR. p. 205

Ciorta, VII, Ins. Occ 15

Scrp 19 Abb 1761

Dresdn. 358

cf. ...

Anderson 23465

... I, ix, 84

Furnas, Die Wanddecker, Abb 153

Elia 117

Didon 67

Schriescript 1911, XIV, 186

D-Maréchal IV, 8

Heim., Pers und Andr., p. 12

Fedde, la Perseo e Andromeda, p. 58

que le seul moyen d'apaiser le courroux du dieu offensé était de livrer à la voracité du monstre la princesse Andromède. Et la fille de Céphée aurait été dévorée, si Persée n'eût combattu le monstre, et ne lui eût donné la mort. La main de la jeune fille fut la récompense que le héros réclama pour sa victoire (1). On a dépouillé aussi cette aventure de la couleur fabuleuse qu'on s'accorde à lui donner. Alors Andromède, fille de Céphée, fut demandée en mariage par Phénix et par Phinée; le vieux roi, son père, aurait bien voulu se décider en faveur de Phénix; mais comme il redoutait le courroux de Phinée, il laissa enlever sa fille par l'amant qu'il protégeait. Phénix partit avec la princesse, et s'embarqua sur un vaisseau qui avait la forme d'un monstre marin, et que pour cette raison on appelait Κῆτος. Pendant la traversée, Andromède, qui se croyait enlevée contre la volonté de son père, appelait du secours, lorsque Persée, qui naviguait dans les mêmes parages, entendit ses cris, et l'enleva à son ravisseur (2).

Le libérateur d'Andromède est célèbre dans la Fable pour ses exploits et aussi pour la manière merveilleuse dont il fut engendré par Jupiter, qui se métamorphosa en pluie d'or, et s'introduisit ainsi chez Danaé, que son

(1) Apollodore, II, 9; Ovide, *Mét.*, IV, 669 et suiv.; Hyginus, *Fab.*, 64; Philostrate, I, *Im.* 29; Tzetzès dans Lycophron, v. 836; Sophocle et Euripide, *Andromed.*, cités par Eratosthène, *Catast.*, 15 et 16; Hyginus; *Astr. Poet.*, II, 10; Aristophane, Θεσμοφ., v. 1109.

(2) Conon, ch. 40, dans Photius.

père Acrisius tenait renfermée dans une tour d'airain (1).

. . . . Virgo in conclavi sedet
Suspectans tabulam quamdam pictam, ubi inerat pictura hæc Jovem
Quo pacto Danaë misisse aiunt quondam in gremium imbrem aureum (2).

Ce mythe a sans contredit une signification bien énergique ; aussi un commentateur a-t-il dit au sujet des vers de Térence que nous venons de citer : « Une courtisane « ne peut certes pas trouver de tableau qui convienne « mieux à sa maison... Ne croit-on pas l'entendre dire « aux jeunes gens, en s'appuyant de l'autorité de Jupiter, « que ses faveurs sont au prix de l'or; *illam corporis* « *partem, auctore Jove, velut auratam fuisse?* » Lactance dit aussi en parlant de Jupiter : « Pour posséder Danaé, « il versa dans son sein une pluie de pièces d'or (3). » Il paraît que cette aventure avait valu au roi de l'Olympe le nom de *Pecunia* (4).

Arrivons à notre tableau, qui n'est pas dépourvu de mérite, et où l'on doit remarquer du mouvement et des attitudes bien étudiées. Le coloris en est excellent, et les nus en sont peints avec beaucoup d'art et de délicatesse. Le fond est formé par un ciel, la mer et des rochers. Andromède a des cheveux blonds attachés par un ruban. Son vêtement est couleur d'or et bordé par une frange

(1) Apollodore, II, 4; Eratosthène, *Catast.* 22; Hyginus, *Fab.* 63, *Astr. Poet.*, II, 12.

(2) Térence, *Eun.*, act. III, sc. 6.

(3) I, 4.

(4) Saint Augustin, *C. D.*, VII, 12.

d'un bleu très-clair. Il est attaché sur son épaule gauche, et laisserait son corps entièrement nu si elle ne le retenait avec sa main droite à peu près à la hauteur de la hanche. Son bras droit est orné d'un bracelet d'or. Son bras gauche s'appuie sur la main droite de Persée, qui l'aide à descendre d'un rocher escarpé sur lequel elle s'était réfugiée. Le héros a des cheveux châtains et une carnation animée. Il est tout nu, et une chlamyde rouge foncé, attachée avec des cordons sur sa poitrine, cache à peine une partie de sa cuisse droite et de son bras gauche. La tête de Méduse est suspendue à un cordon qui lui descend le long du corps. On l'aperçoit sous la chlamyde. La main gauche de Persée est armée de l'*harpé*, qu'il a rendue si célèbre dans la Fable (1). Elle a à peu près la forme d'une petite hallebarde, et se compose de deux pointes, une longue et droite, l'autre courte et recourbée. La partie inférieure de la peinture se trouve dégradée, et ne permet pas de voir le monstre vaincu, ni la fameuse chaussure que Persée avait reçue des nymphes et qui le rendait invisible (2). Il est difficile encore de bien distinguer la forme de l'objet qu'il porte sur son dos. C'est peut-être la κυνῆ, le casque ou le pétasus, qui contribuait aussi à le rendre invisible (3). Un autre objet

(1) Apollodore, II, p. 76; Hyginus, *Astr.*, *poet.*, II, 12; Grotius, *ad Imag.*, p. 53.

(2) Les Scoliastes d'Apollonius, IV, 1515; Pausanias, III, 17; Hyginus, *loc. cit.*; Caylus, t. IV, pl. 54.

(3) Hésiode, *Sc.*, v. 227; Hyginus, *loc. cit.*, Zenobius, *Cent.* I, prov. 41; Cuperus, *Mon. An.*, p. 194.

placé sur le rivage est encore assez confus, et on ne peut guère en déterminer la forme. Cependant les cordons, que l'on distingue avec assez de peine, peuvent porter à croire que le peintre a voulu représenter le sac, ou la besace, κίβισις, destiné à recevoir la tête de Méduse (1). A quelque distance, deux nymphes sont assises sur des rochers. La première, dont on voit tout le profil, est vêtue de blanc, et son front est couronné de plantes marines.

Au bas de ce tableau est un motif qui représente quelques fruits, et des saucisses suspendues (2).

PLANCHE 25.

La découverte de la médecine, comme tous les grands événements d'une haute antiquité, était tombée chez les anciens dans le domaine de la mythologie, qui, selon son habitude, s'était plus occupée d'exalter par ses fables la gloire de cette invention que de mettre d'accord les fables entre elles.

D'après Hyginus (3), c'est le centaure Chiron, fils de Saturne, qui inventa la chirurgie, et introduisit l'usage des simples. On attribue à Apollon le traitement des maladies des yeux, et à Esculape, fils d'Apollon, l'invention de la clinique. Le plus ordinairement cependant, l'inven-

(1) Hésiode, *Sc.*, v. 229 et suiv ; *ib.* Clerc ; Grævius, *lect. Hesiod.*, ch. 18.

(2) Voir l'appendice.

(3) *Fab.*, 274.



LES INVENTEURS DE LA MÉDECINE
Die Erfinder der Heilkunde

Pomp.
Casa della ...
XIII, iii ... Rm W. of atrium
M N Inv. ...

Tern. ...
Zahn III, 47
Panofka, ...
VII.
Denkm. d. ... 791
Engelmann, ...
Overb. ...
Fiorelli ... 304
Helb., Unters., p 87
Hirt, Götter und Heroen 44, 377
... 153 ...
D - Maréchal V, 141
Piroli III, 31

tion de la médecine en général était attribuée à Apollon (1) ou au Soleil. C'est en effet le soleil qui, en variant la température et la salubrité de l'air, influe sans cesse sur la santé de nos corps. Pourquoi donc restreindre la découverte de ce dieu à l'art de traiter les maladies des yeux? On en a donné diverses raisons. La seule plausible, ce semble, est prise de ce que la lumière, celle du moins qui charme le plus nos yeux, émane du soleil, qu'Orphée nomme *le doux objet de la vue des mortels* (2). Aussi dans les longs adieux qui précèdent la mort des héros de tragédies, la lumière du soleil a-t-elle presque toujours sa part (3). La lumière, en latin *lux*, en grec φῶς, était un terme de caresse dont les amants usaient souvent à l'égard de leurs maîtresses (4). Plutarque raconte même qu'un amant à qui l'abus des plaisirs avait presque coûté la vue, dit, en voyant sa maîtresse, *adieu beau jour*, saluant ainsi son amante en même temps qu'il prenait en quelque sorte congé de la lumière (5). Ceci explique encore d'une manière satisfaisante l'usage où étaient les Égyptiens de joindre un œil droit aux symboles qui servaient à désigner Apollon. Ce peuple, on le sait, s'attribuait l'invention de la médecine (6), et il avait des médecins pour les différentes parties du corps (7). Les gens

(1) Pindare, *Pyth.*, IV, 480, et V, 85; Euripide, *Alcest.*, 986, et *Androm.*, 900; Horace, *Carm.*, V, 63.

(2) *H. in Sol.*

(3) Euripide, *Iphig. in Aul.*, V, 1250, 1280, 1505.

(4) Plaute, *Curc.*, I, 3, 47; Martial, V, 30.

(5) Plutarch., *Symp.*, VII, 5.

(6) Pline, VII, 18.

(7) Hérodote, II, 84.

de l'art avaient fait des recueils d'observations très-anciennes pour les traitements d'un grand nombre de maladies. Ces recueils étaient réputés livres sacrés. Le médecin qui se conformait à ces oracles de son art, n'encourait aucune peine, quoi qu'il arrivât aux malades. Mais s'il voulait guérir par d'autres procédés, et que son audace ne fût pas couronnée par le succès, il était puni de la peine capitale (1). Ces livres, au nombre de six, sont mentionnés expressément par Clément d'Alexandrie (2), et l'un deux traitait spécialement des maladies des yeux. Ces maladies, on le sait d'ailleurs, ont été et sont encore les plus communes en Égypte (3). Il n'y a donc pas à s'étonner que les habitants de ce pays eussent fait honneur à Orus, l'Apollon des Grecs, fils d'Isis, inventeur, d'après eux, de la médecine, d'une découverte aussi importante pour eux. D'autre part, de nombreux monuments attestent que l'art de guérir passa d'Égypte en Grèce et de Grèce à Rome avec tous ses usages; celui entre autres de confier à différents médecins le soin de diverses parties du corps. N'est-il pas dès lors à supposer qu'il entraîna aussi après lui les mythes dont les Égyptiens avaient enrichi son histoire?

Disons cependant que dans le texte d'Hyginus qui vient de faire l'objet de notre examen, on a proposé de lire *oracularíam* au lieu d'*ocularíam medicinam*. L'usage

(1) Aristote, *Pol.*, III, 11; Diodore, I, 82.

(2) *Str.*, VI, p. 269 ou 758.

(3) Maillet, *Descript. de l'Égypte*, t. I, p. 18; Perse, V, 186.

de demander aux oracles des remèdes contre les maladies était assez fréquent chez les anciens, et l'invention de cette sorte de médecine appartenait sans contredit à Apollon, comme l'atteste un passage d'Hippocrate, qui, après avoir dit que la médecine et la science de la divination étaient proches parentes, ξυγγένεις εἰσί, ajoute qu'Apollon est leur père à toutes deux. « Ce dieu traite les « maladies présentes comme les maladies futures, gué- « rissant ceux qui sont malades comme ceux qui doivent « l'être (1). » La divination et la médecine ont en effet dans le pronostic un point de contact; et c'est peut-être là l'idée dominante du passage d'Hippocrate.

Le second personnage mythologique mentionné dans le passage d'Hyginus, et représenté sur notre tableau, est le centaure Chiron. Il était fils de Saturne et de Philyre (2); c'est lui, selon quelques-uns, qui apprit aux hommes la médecine vétérinaire. Cette conjecture, fondée uniquement sur la forme de son corps, n'est pas conforme à la croyance générale qui attribuait à Chiron la découverte de la chirurgie et de la botanique (3), et c'est sans doute pour cette raison qu'il est ici représenté une plante à la main. Un grand nombre de témoignages concourent à donner à la chirurgie le premier rang dans l'ordre des temps (4), et à la placer avant les autres branches de la médecine. Hippocrate cependant paraît

(1) Hipp., *Epist.* 2 *ad Philopœm.*

(2) Hyginus, *Fab.*, 138; Scoliaste d'Apollonius, I, 554, et II, 1235.

(3) Pline, VII, 56; Hyg,, *Fab.*, 274.

(4) Celse, I, et VII, *in Præf.*; Servius, *Æn*,, 369; Pline, XXIX, 1.

n'être pas de cet avis. Il remarque en effet que le premier soin des hommes a dû être de choisir parmi les animaux et les fruits de la terre les plus sains et les plus agréables au goût, et il conclut que la diététique a dû d'abord fixer leur attention (1). Cette raison se pouvant à peu près appliquer à la botanique, ferait remonter à une haute antiquité les découvertes de Chiron.

Esculape naquit d'Apollon et de Coronis ou Arsinoé (2). Il fut disciple de Chiron. On le voit toujours représenté avec une longue barbe : peut-être à cause du proverbe, *jeune chirurgien, vieux médecin.* Car c'est à lui que l'antiquité fait honneur de l'invention de la clinique, ainsi nommée d'un mot grec qui signifie lit, parce que le médecin va trouver le malade dans son lit. La clinique comprend le traitement de toutes les maladies internes, à la différence de la chirurgie, qui guérit les plaies extérieures.

Notre tableau réunit les trois inventeurs de la médecine; l'exécution en est aussi remarquable que le sujet.

Son cadre est en forme de corniche jaune sur un fond rouge. Le fond du tableau est un ciel. On y aperçoit des rochers, des arbres et diverses plantes. Apollon, que nous voyons debout, est revêtu d'une draperie de couleur changeante du rouge au vert. Il est couronné de laurier dont il porte à la main un rameau. Son bras droit relevé repose sur sa tête. Le gauche s'appuie sur

(1) Hippocrate, *de Vet. med.*, 6 et suiv.

(2) Hyginus, *Fab.*, 202; Pindare, *Pyth.*, III, 80, et Scol., *ibid.*; Homer., *Il.*, δ, 193, et Scoliaste, *ibid.*; Spanheim, *H. in Cer.*, 25.

une cithare, signe distinctif du dieu de la musique, qui lui appartiendrait même comme dieu de la médecine, puisque la musique guérissait, à ce que l'on croyait, certaines maladies. La cithare pose sur une *cortine* de couleur rouge cuivré. La *cortine* est, comme l'on sait, le couvercle du trépied d'Apollon. Elle a valu quelquefois à ce dieu l'épithète de *cortinipotens*.

Le centaure Chiron vient ensuite. Dans la partie où il est cheval, son corps est de couleur alezane. Ses épaules sont couvertes d'une peau jaune sombre; sa main gauche est armée d'un bâton noueux, et il tient des plantes dans la droite.

Esculape, comme nous l'avons dit, porte une longue barbe; il est assis sur un siége garni d'un coussin vert; une draperie, dont la couleur change du vert au rouge, l'enveloppe en partie. Il tient un bâton de la main gauche; la droite est placée sur sa bouche, symbole du silence que l'antiquité recommandait au médecin. De là l'épithète de *muta*, art muet, donnée à la médecine dans ces vers de Virgile (1) :

> Scire potestates herbarum, usumque medendi
> Maluit, et *mutas* agitare inglorius artes.

Car, disent Celse et Galien, le médecin n'a nul besoin d'être éloquent; sa science doit se borner à trouver de bons remèdes.

(1) *Æn.*, XII, 395.

A côté d'Esculape nous voyons une petite colonne couleur de porphyre, et au-dessus un trépied couleur de bronze, qui sans doute sert ici d'emblème à cette médecine qui empruntait ses secours à la divination, et dont on a déjà parlé.

PLANCHE 26.

Ce tableau sert de pendant au précédent, auquel il est absolument semblable pour le cadre et pour le fond. Il représente une cérémonie bachique. On aperçoit d'abord une femme assise sur un siége recouvert d'une draperie verte et supporté par des pieds de bronze. Un vêtement jaune la couvre jusqu'à mi-jambe ; sa robe de dessous est de couleur changeante du vert au rouge; de la main droite elle tient une coupe, de la gauche un thyrse ; elle est couronnée par une autre femme, qui elle-même porte une couronne de feuilles parsemées de petites fleurs blanches. Son costume se compose d'une tunique de couleur changeante du jaune au rouge. De la main droite elle tient un objet qu'il est difficile de distinguer, et de la gauche une couronne de feuilles, parmi lesquelles on aperçoit quelques fleurs. Des deux autres femmes ici représentées, l'une, celle qui tient le thyrse, est vêtue de rouge; l'autre, celle qui tient un bassin rempli d'objets dont on ne peut distinguer la forme, la peinture ayant beaucoup souffert en cette partie, porte un premier vê-



Ad. Aoubet del. et sc.

A 3H V 5 P 323

CÉRÉMONIE BACHIQUE

Bachische Ceremonie

Elia 182
Helb., Unters., p 76, Anm. 1
T. ... III, 51
D. ... V, 142

(1)
* Herc. acc. to Helb. M.B. P.d.E. (Fiorelli).
Stabiae, acc. to [illegible]

Fiorelli *(1)
[illegible] 1761
[illegible]
[illegible]
[illegible] 9020
[illegible] 1468

[illegible] 1311/2
A.P. [illegible]
[illegible] 17, q.v.
[illegible]
Pd'E.
IV, 44, p. 211
[illegible]
3, I, 5, p. 121
T. [illegible]
Rodenwaldt, Komposition, p. 117, abb. 21
Schefold, [illegible] fig. 122, p. 28 (q.v. "Pompeii", in error).
Curtius Wand. Pomp. p. 272, abb. 161
Schefold (W.P.) pp. 217, 334
[illegible] an Bian. No. 21
Gesch. K., Buch 7, 3, No. 22
Ragghianti, Crit. d'A, p. 20
[illegible] 11108
Anderson 23415
Win., 110 12
Moreno 15, p. 23

PEINTURES.
Malerei.
Sono B 0.35 m. H. 0.34 m

[illegible]

cat. XLVIII

1. Maréchal IV, 96 (Halle, p. 6)
(Vedi anche: la dissertazione di Maria Soricelli, "I ane. grappi [illegible]")
Pitture, Scavi, p. 333 (gita 21 febb 1761)

→ ÉTÉOCL[illegible]
Eteocles und Polynices

[illegible]
P [illegible] II, 33
Piroli II, 34
1. Maréchal II, pl. [illegible]
Helb, Untersuch, p. 76, Anm. 8

tement de couleur jaune qui descend jusqu'à mi-jambe; l'habit de dessous est de couleur changeante entre le jaune et le vert. Quant à la jeune fille que l'on aperçoit sur le derrière, elle est vêtue de rouge.

Les cérémonies en l'honneur de Bacchus étaient confiées aux femmes, dans l'origine : quant au rapport que ce tableau peut avoir avec le précédent, nous n'en voyons qu'un seul, c'est que Bacchus, le dieu du vin, était, lui aussi, mis au nombre des inventeurs de la médecine. Le fait, si singulier qu'il puisse paraître, est attesté par Plutarque (1).

PLANCHE 27.

Le cadre de ce tableau se compose de cinq bandes: l'intérieure est noire, la seconde blanche, la troisième rouge, la quatrième verte, et la cinquième imite un marbre jaune. Le sofite est d'un jaune plus foncé; la corniche paraît figurer un marbre blanc; le reste du fond est d'un blanc moins clair. Le cheval, dont on n'aperçoit qu'une partie, est bai foncé. Derrière on distingue, non sans difficulté, une figure vêtue d'une draperie jaune clair. La figure debout, qui s'appuie sur un bâton de couleur jaune qu'elle tient avec sa main gauche sous le bras droit, paraît être un héros de la Fable, à qui

(1) *Symp.*, III, 1; V. Clerc, *Hist. de la méd.*, I, 5.

a) Helbig 1389 b. Rein. 217/2. M.B. V, 17
Rodenwaldt p. 118 fig. 21

b) Helb. 816. R. 84/2 P.d.E. II, 33

on n'a guère pu assigner un nom. On sait que dans les monuments antiques le cheval est l'attribut favori des héros, et que d'ailleurs les poëtes, et Homère surtout, font suivre les noms de leurs héros des adjectifs ἱππεὺς, ἱππηλάτης, ἱππόδαμος (1); expressions qui, chez eux, équivalent aux épithètes de *noble, courageux,* etc. Cette figure est nue, ses pieds sont chaussés de sandales couleur ponceau, et la draperie que l'on aperçoit sous son bras droit est de la même couleur. Une autre figure nue est assise sur un siége jaune couvert d'une draperie rouge. Son épée est dans un fourreau noir, et la bande ou le ceinturon qui tient après est de couleur verte.

Cette peinture a été trouvée avec d'autres tableaux représentant des actions scéniques, et cette circonstance a porté à croire qu'on devait y voir un de ces faits fabuleux qui avaient envahi la scène antique. Le sphinx, qui n'est peut-être qu'un ornement prêté au siége sans aucune intention, pourrait alors rappeler la fable du sphinx de Thèbes, et le règne d'OEdipe. Il va sans dire que, cette première hypothèse une fois admise, les deux jeunes gens, dont l'un est assis et paraît écouter l'autre, qui, par son bâton et sa chaussure, ressemble assez à un voyageur, à un envoyé, seront Étéocle et Polynice, dont les aventures forment le sujet de l'*Antigone* de Sophocle, des *Phéniciennes* d'Euripide, et des *Sept Chefs devant Thèbes* d'Eschyle.

(1) Pindare, *Nem.*, IV, 48.

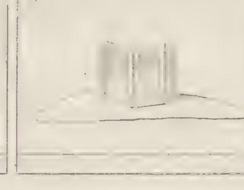
Herc
Scop. Feb. 1761
MN Inv. 9019
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
D. Maréchal IV, 30
M.B. I, 1
[illegible]
[illegible]
Winckelmann, Br. an Bian. No. 20
Gesch. d. K. 7, Kap. 3, No. 21
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
RB II, 28
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible] Bildw., p. 424, n. 1.
B. Maiuri, p. 103
A. " , p. [illegible]
[illegible]
Rumpf Tab 51, 1
[illegible]
Tono, 316
Waldstein & Shoobridge, p. 33 upper
Ruggiero, Scav., p. 339 (giorno 21 [illegible] 1761)
And 2346
Vgl.: Böttiger, kl. Opusc., p. [illegible]
[illegible], Vgl. Apollo, p 309

(31)

PEINTURES

Malerei





MN Inv n. [illegible]

POETE TRAGIQUE

Tragischer Dichter

La vignette placée au bas de cette planche représente un petit génie qui vient de lâcher sur un ours, occupé à manger une pomme, un chien qu'il tenait en laisse.

PLANCHE 28.

Le mérite de la composition, le coloris, et surtout le fini et la richesse des draperies, rangent cette peinture parmi les plus belles du *Museo Reale*. Elle fut trouvée à Portici, en 1761. La première et la dernière bande du cadre sont rouges ; la seconde et la quatrième, blanches, et la troisième, verte. Le fond, qui semble représenter un intérieur d'appartement, est d'une teinte plombée ; on ne saurait trop préciser le coloris de l'ouverture de la porte qui occupe le milieu, car la partie claire est jaunâtre, tandis que la partie obscure est ponceau, et le tout est traversé par des lignes rougeâtres. Le gradin qui coupe toute la peinture imite un marbre blanc. Il supporte un siége doré avec des bandes couleur d'argent, sur lequel est assis un homme à la carnation olivâtre et aux cheveux châtains. Sa tunique blanche est retenue par une ceinture couleur d'or qui lui serre la taille. Le siége est recouvert par une draperie d'un rouge incarnat, qui traverse et cache en partie les cuisses de la figure assise. Le ceinturon de l'épée cachée dans le fourreau est vert ; le sceptre, couleur d'argent, et l'ornement qui en décore l'extrémité, jaune clair. Enfin, son cothurne

se compose d'une semelle rouge foncé, et de rubans ou de petites courroies, les uns jaunes, les autres rouges. Le reste est couleur de laque. Une jeune femme, un genou à terre, s'occupe à écrire. Ses boucles d'oreilles et l'anneau de son bras semblent en or; ses cheveux blonds sont attachés en tresses par des rubans verts qui forment un grand nœud sur sa tête; sa tunique, de couleur changeante du vert au jaune, est serrée par une ceinture rose; et l'habit de dessus ou le manteau, qui lui retombe sur les cuisses et sur le pied droit, est d'une teinte qui change du bleu à la couleur de laque. Son style est jaune; la table ou le pupitre, qui imite le marbre, sert d'appui à son bras et porte un objet dont on ne peut guère déterminer la nature, mais sur lequel sont des traits obscurs qui figurent des caractères. Sur le même appui est posé un masque tragique qui semble en terre cuite. La chevelure en est noire. Derrière s'élève une autre petite table recouverte d'une étoffe bleue. D'un côté est une petite draperie blanche, et de l'autre une bandelette blanche aussi avec deux rubans. Un homme vêtu de blanc, qui serre avec ses deux mains un objet qu'il est difficile de déterminer à cause de la dégradation de l'enduit, appuie un de ses coudes sur cette dernière table.

Voilà la description exacte de tous les détails de cette peinture; il s'agit à présent de leur donner une signification. La vue de ce tableau a fait naître l'idée d'un poëte tragique dictant une œuvre dramatique à la Muse de la tragédie. Le sceptre, le cothurne, le masque et la forme

des habits prêtaient quelque vraisemblance à cette première hypothèse. Or, entre les poëtes tragiques dignes d'inspirer un sujet de peinture, nous ne connaissons guère qu'Eschyle, Euripide et Sophocle, et comme les bustes de ces deux derniers qui nous ont été conservés (1) ne se rapportent en aucune manière à notre figure, il a fallu penser que c'est Eschyle que l'auteur de ce tableau a mis en scène. D'ailleurs la jeunesse de notre figure principale, la richesse et le bon goût des costumes, sont justifiés par ces lignes de la vie du tragique grec : « Jeune encore, « il commença à écrire des tragédies, et il laissa bien en « arrière ceux qui l'avaient précédé, tant pour la poésie « que pour l'arrangement de la scène, la splendeur des « décorations, et l'ajustement des acteurs; » et si Aristophane a dit de lui :

« Ἀλλ' ὦ πρῶτος τῶν Ἑλλήνων πυργώσας ῥήματα σεμνὰ
« Καὶ κοσμήσας τραγικὸν λῆρον...

« Toi qui, le premier des Grecs, as su arranger des discours sérieux et « orner le dialogue tragique... »

Horace lui attribue aussi l'invention du masque, de l'habit tragique et du cothurne :

Post hunc *personæ*, *pallæque* repertor honestæ
Æschyles et modicis instravit pulpita tignis :
Et docuit magnumque loqui, nitique *cothurno* (2).

(1) Gronovius, *A. G.*, t. II, p. 62 et 63.

(2) *Art. poet.*, v. 278.

Enfin, comme Eschyle fut célèbre encore à d'autres titres, et qu'il assista aux combats de Marathon et de Salamine, l'épée n'est pas tout à fait déplacée entre ses mains. Il serait possible encore que le personnage à qui nous donnons le nom d'Eschyle fût tout simplement un acteur tragique. Les caractères que trace la jeune femme expriment sans doute un titre de drame, ou, dans la dernière supposition, le nom de l'acteur. La troisième figure est peut-être aussi un acteur, et les draperies placées près du masque tragique appartiennent sans doute à un de ses rôles.

PLANCHE 29.

Trois femmes forment le sujet de cette composition. L'une d'elles, qui paraît être le personnage principal, est nue jusqu'à la ceinture. Le bas de son corps est caché par une tunique blanche. Son bras droit, enveloppé d'une large draperie ponceau, vient se poser sur ses cheveux, et le gauche s'appuie sur un vase de métal, autant qu'on peut en juger par la couleur. Elle est assise et porte des boucles d'oreilles, des anneaux d'or aux bras et des sandales. L'autre femme assise est vêtue d'une tunique ponceau. Son vêtement de dessus, dont la couleur est bleue, l'enveloppe en entier, et ne laisse apercevoir que sa main gauche. Une étoffe blanche compose sa coiffure; elle porte aussi des sandales. La troisième, qui se tient de-

a) Helb. 1017. Rein. 47/4.
Ternite I Schlussheft I p 193
Herbig 213.
9387
b)

Portici
Sep 1744
MN Inv. 9387

Helb. 1017 (Nea…)
R. 47/a:
(Nymphes
…
d'une source. –
Sites Pomp.)
Helbig 217
"Quellorakel".

Ragghianti
Pitture di Pompei
Tav. p. 97: …
… "maestro di
Lucrezia Fronton…"
Pitture II, 11

Pernice, I, XI, 1,
192
D. Maréchal II, 41
Ruggiero, Scavi,
p. 101



A. d'H. V. 2. P. 71

Caccia.
MN Inv. No 8816
PdE II, p. 115
D. Maréchal II,
30



A. d H. V. …

Venus Juno and Pallas

bout, a pour vêtement une tunique bleue avec des manches, dont l'une couvre tout son bras gauche, et l'autre la moitié du bras droit. Son habit de dessus est rouge foncé. Une bande d'étoffe jaune retient ses cheveux, et forme un petit nœud sur le milieu de la tête.

Ses oreilles sont ornées de pendants. Il n'est pas facile d'assigner un nom aux trois femmes réunies dans ce tableau. Cependant on a cherché à rapprocher cette scène de la visite que Junon et Pallas firent à Vénus dans la circonstance suivante. Lorsque Jason fut arrivé dans la Colchide pour la conquête de la Toison d'or, les deux protectrices du jeune héros, Junon et Pallas, pensèrent que tous les obstacles seraient levés si elles pouvaient inspirer à Médée de l'amour pour Jason. Pour cela, elles se rendirent auprès de Vénus, qu'elles trouvèrent occupée à sa toilette. Ses longs cheveux étaient épars sur ses blanches épaules; elle réparait leur désordre avec un peigne d'or, et en formait des tresses :

Λευκοῖσιν δ' ἑκατέρθε κόμας ἐπιειμένη ὤμοις,
Κόσμει χρυσείῃ διὰ κερκίδι· μέλλε δὲ μακροὺς
Πλέξασθαι πλοκάμους.

La mère de Cupidon les fit asseoir, retint avec ses mains les flots de sa chevelure,

Ἀψήκτους δὲ χερσὶν ἀνεδήσατο χαίτας,

et demanda aux deux déesses de quoi il s'agissait. Junon réclama de Vénus l'intervention de l'Amour; et la mère

de Cupidon, après avoir déploré les malices et le caractère indomptable de son fils, promit de s'intéresser pour elles (1). Si l'on veut bien trouver quelque rapport entre le récit d'Apollonius et le tableau qui nous occupe, il sera facile d'assigner un rôle à chacun de nos trois personnages. La femme demi-nue qui semble avoir été interrompue dans le soin de sa toilette sera Vénus. Celle qui est assise en face d'elle, et dont l'attitude est pleine de modestie et de pudeur, sera Pallas, qui se trouve toute honteuse sans doute de servir d'intermédiaire à une intrigue amoureuse. Enfin Junon devra être figurée par la femme qui se tient debout dans une attitude et un costume qui conviennent assez à une matrone. Le vase posé à côté de Vénus contenait sans doute un des nombreux parfums qu'employait la déesse, μύρῳ ἀλειφομένη, *pleine de parfum*, comme l'appelle Sophocle (2). De pareils vases étaient d'ailleurs donnés à Vénus comme attribut (3).

PLANCHE 30.

Une figure, vêtue d'une longue draperie rouge et chaussée de sandales jaunes qui lui montent à mi-jambe, s'appuie sur un pilastre ou une espèce d'autel. L'auréole qui

(1) Apollonius de Rhodes, *Argon.*, III, 7 à 112.

(2) Athénée, XV, 687.

(3) Anthologie, I, *Ep.*, 70; Homère, *Od.*, Σ, 191 et suiv.; Spanheim, *H. in L. Pall.*, v. 13; Mercurial., *Art. gymnast.*, I, 10.

a) Helbig 203. Rein. 24/3.
Zeis 180 – Herrmann 181.
9530
b)

Portici
Sep. 1749



A. d'H. V. 2. P. ~~118~~. 113



H. Roux ainé. Pitt. inv. n. 8471 A. d'H. V. 2. C. Lecoeur

b) Pavone

PRIÈRE À DIANE. ← (Apoll. e Manto)
Gebet zu Diana

Ruggiero, Scavi, p. 164
D-Marchi II, 65
Pd'E II, 17, p. 113,
O. Jahn, Bull. d. Inst. p. 24
Panofka, Arch. Zeit. (1848) p. 74
Davreux, Cassandre, 102
Gerhard, Arch. Zeit.
Ternite 1, I, 8
Rochette, choix, 296
Lange, Menschl. Gestalt in d. Gesch. d. K., p. 96
1010 No. 424

entoure ses longs cheveux blonds retenus par un ruban vert est ici l'indication manifeste de la présence d'une divinité:

> . . . . Et pura per noctem in luce refulsit
> Alma parens, confessa deam, qualisque videri
> Cœlicolis et quanta solet (1).

L'arc détendu qu'elle tient de la main droite et le carquois de diverses couleurs déposé à terre au pied du pilastre conviennent plus particulièrement à Apollon ou à Diane. La jeune femme aux cheveux blonds tombant sur les épaules, dont la tête est couronnée de feuillage, et qui tient un rameau de laurier dans sa main gauche, est vêtue d'une étoffe très-mince attachée par quatre agrafes sur le bras droit. La forme de ce vêtement se rapporte assez à celle du *peplum*, qui était blanc, sans manches, et s'agrafait sur les épaules (2). Une chaîne d'or, que les Grecs appelaient καθέμα et καθετὴρ (3), orne son cou et une partie de son sein laissé à découvert par la draperie. Son habit de dessus, de couleur jaune clair, tombe sur son siége, et elle en retient les plis avec sa main droite. Ses sandales sont attachées avec des cordons rouges. Son front incliné semble gémir sous le poids de la honte ou de la tristesse.

(1) Virgile, *Æneid.*, II, 589 et suiv.; Euripide, *Ion.*, v. 1549.

(2) Spanheim, *Cæsar. Julian. Prob.*, p. 123.

(3) Hesychius, in verbo Καθέμα.

Au reste, on n'a rien à reprendre dans cette peinture; le dessin et le coloris en sont parfaits, et la composition en est gracieuse. Il est vraiment malheureux qu'on ne puisse découvrir dans cette œuvre pleine de mérite, et sortie sans doute des mains d'un grand maître, un sujet connu dans la Fable ou dans l'Histoire, et qu'on soit forcé de se contenter de suppositions plus ou moins hasardées.

Nous avons déjà dit que l'auréole qui entoure la tête d'une des deux figures indique la présence d'une divinité, qui doit être Diane ou Apollon, si l'on veut en juger par l'arc et le carquois. Alors il faudra se décider en faveur de l'une de ces deux divinités, et ce ne sera pas chose facile; car elles se plaisent toutes deux aux mêmes exercices; elles ont les mêmes pouvoirs, les mêmes attributs, les mêmes noms, tels qu'*Ulius* (1), *Laphreus* (2), *Agreus*, *Agreutès*, *Agrotera* (3); et leurs visages, leurs ajustements, leurs sexes se ressemblent tellement dans tous les monuments antiques, qu'on ne peut guère les distinguer, à moins qu'Apollon ne soit caractérisé par la lyre et Diane par le croissant. La robe longue, *vestis talaris*, est donnée à l'un et à l'autre (4).

(1) Macrobe, *Sat.*, I, 17; Strabon, XIV, p. 635.

(2) Pausanias, VII, 18; Strabon, X, p. 459; Begerus, *Thes. Brand.*, p. 466; Tzetzes dans Lycophron, v. 356.

(3) Pausanias, I, 41.

(4) Ovide, *Met.*, XI, 66; Spanheim, *Cæsar. Julian.*, n. 189 et 190; Brouk. dans Tibulle, *L.* III, *E.* VI, v. 35; Begerus, *Thes. Brand.*, p. 64; Anthologie, liv. IV, chap. 12, *Epig.* 111.

Si les poëtes ombragent les épaules du dieu d'une longue chevelure blonde :

Intonsi crines longa cervice fluebant (1).
Ille caput flavum lauro Parnasside cinctus (2).

ils l'accordent aussi à la déesse :

Innuptæque æmula Phœbes,
Vitta coercebat positos sine lege capillos (3).

et ils comparent Phœbus à une jeune et belle épouse :

Ut juveni primum virgo deducta marito (4).

Καὶ κεν ἀεὶ καλὸς, καὶ ἀεὶ νέος· οὔποτε Φοίβου
Θηλείαις οὐδ' ὅσσον ἐπὶ χνόος ἦλθε παρείαις (5).

Quant au rapport qu'Apollon ou Diane peut avoir avec la figure assise, il est difficile de l'établir, et voici toutes les explications qu'on a proposées. La plus fondée est sans doute celle qui ne s'appuie que sur des généralités, et qui consiste à ne voir dans nos deux figures autre chose qu'une jeune fille en prière devant la statue de Diane. La couronne de feuillage, le rameau de lau-

(1) Tibulle, III, *El.* IV, v. 17; Mus. Rom., sect. I, pl. VIII.
(2) Ovide, *Met.*, XI, v. 166.
(3) Ovide, *id.*, I, 476; Albric., *de D. I*, ch. 7; Begerus, *Thes. Brand.*, p. 511.
(4) Tibulle, III, *El.* IV.
(5) Callimaque, *H. in Ap.*, v. 36; Tristan, t. II, p. 549; Vaillant, *Num. Imp. Gr.*, p. 158; Schott, *Nov. expl. Hom. apoth.*, t. II, p. 327.

rier (1), le recueillement de son attitude et le désordre de sa chevelure (2) n'excluent pas une telle intention. On peut, toujours dans la même hypothèse, prêter à ce tableau une signification ingénieuse, et dire qu'une jeune épouse vient déposer un carquois aux pieds de la statue de la chaste Diane, et supplier la déesse de lui pardonner si elle abandonne son cortége :

Ἄρτεμι, μὴ νεμέσα' σὴ ἐρημίας οὐκέτι πιστή.

Cette coutume existait réellement (3), et les jeunes filles Athéniennes, aussitôt qu'elles étaient devenues nubiles, apportaient des présents à Diane, en expiation de leur virginité qu'elles devaient perdre bientôt (4). Peut-être l'arc détendu placé dans la main de la déesse est-il un symbole de son bon-vouloir et de la chute de son courroux.

Arcus, victor pace relata
Phœbe, *relaxa*,
Humeroque graves levibus telis
Pone *pharetras*;..... (5).

(1) Sophocle, *OEdip. Tyr.*, v. 3, 18; Sénèque, *Agam.*, v. 311; Euripide, *Ion.*; *Suppl.*, v. 10; *Iphig. in Aulid.*, v. 905; Sidoine Apollinaire, *Épith. Pol. et Aran.*, v. 198; Eschyle, *Agam.*, v. 1274; Lorenzi, *de profess.*, cap. 2, *in Thes. G. A.*, t. X, p. 1170.

(2) Virgile, *Æn.*, I, 484; III, v. 65; Servius, *Æn.*, VI, 48; Tibulle, II, *El.*, v. 65; Lucien, *Pseudom.*

(3) Pollux, III, *Se.* 38; Euripide, *Iphig. in Aulid.*, v. 1113.

(4) Théocrite, *Id.*, II, v. 66, et ses scoliastes.

(5) Sénèque, *Ag.*, v. 322 et suiv.

Disons cependant que l'attitude de la figure qui se tient debout appuyée sur le pilastre, son vêtement, sa chaussure, l'auréole qui couronne son front et surtout le coloris de son visage, de ses mains et de sa chevelure semblent convenir assez peu à une statue. Mais le peintre a figuré peut-être une apparition, une épiphanie, s'il est permis d'employer ce mot, de la divinité elle-même, qui parle à la jeune femme recueillie et suppliante. Les anciens étaient persuadés que leurs dieux se rendaient visibles quelquefois non-seulement à leurs favoris, mais encore à tous les gens de bien qui les invoquaient avec pureté de cœur :

'Ω πόλλων οὐ παντὶ αείνεται, ἀλλ' ὅ τις ἐσθλός (1).

L'ornement du cou de la figure assise a rappelé le fameux collier d'Hermione et d'Ériphile, que Vulcain avait fabriqué pour se venger de Vénus. Il avait la propriété de rendre malheureuse la femme qui le portait, aussi le dieu jaloux l'avait-il donné à Hermione, née des amours adultères de Mars et de Vénus. Il appartint successivement à Sémélé, à Ino, à Agavé et à Jocaste, toutes célèbres par leurs infortunes, et enfin à Ériphile, qui fut tuée par son propre fils (2). La jeune femme ornée du collier serait alors Hermione, qui vient de recevoir de

(1) Callimaque, *H. in Apoll.*, v. 9.

(2) Pausanias, IX, 41 ; Stace, *Theb.*, II, v. 265 et suiv., III, v. 274 ; *ibid.*, Lactance. Apollodore, III ; Diodore, XVI, 64 ; Athénée, VI, 5, p. 233.

Minerve ce funeste cadeau. On aura à décider encore si la jeune femme assise ne pourrait pas être Cassandre, fille de Priam, à qui Apollon enseigna l'art de lire dans l'avenir. L'attitude de ce personnage, l'expression de son visage, la coquetterie et la recherche de sa mise seraient d'accord avec la circonstance. Cassandre espérait d'Apollon une grande faveur, et il était assez naturel qu'elle cherchât à enflammer ses désirs. La figure du fond jouerait ici le rôle de la Persuasion, de *Pitho,* que les artistes anciens figuraient dans tous les sujets où l'un des personnages tenait à persuader quelque chose, et par conséquent dans beaucoup de scènes amoureuses.

La guirlande placée dans le bas de cette planche est peinte avec beaucoup de goût et bien conservée. Elle porte un masque dans le milieu, et ses deux bouts sont noués avec des rubans. Cet ornement est sans doute du genre de ceux que Vitruve (1) appelle *encarpi.* Les commentateurs ont pensé que ce nom désignait des guirlandes de fleurs, de fruits, et de feuillage employées par les peintres et les sculpteurs pour orner et relever le tour des portes, des autels, etc.

Le mot *encarpos* signifiait, chez les Grecs, un mélange de choses de diverse nature. Il paraît correspondre assez exactement au mot latin *miscellanea* (2).

(1) IV, 1.

(2) Voir l'appendice.

APPENDICE

DU DEUXIÈME VOLUME.

PEINTURES, 2e SÉRIE.

On a quelquefois omis, dans la description des planches, celle de la vignette ajoutée au bas du grand tableau, quand celui-ci n'était pas d'une dimension assez grande. Ce court appendice est destiné à remplir les lacunes de cette espèce.

VIGNETTE DE LA PLANCHE 6.

Au milieu du cadre se trouve un vase élégant, d'où sortent, au milieu de quelques fleurons et avec deux bandelettes, deux de ces festons de feuillage et de fruits que l'on appelait *encarpes* (1). Ils vont se perdre dans la bordure du tableau. De chaque côté du vase on voit un chevreau dont l'attitude est pleine de naturel. Le sol est couvert çà et là de quelques plantes ou arbustes.

VIGNETTE DE LA PLANCHE 11.

Le fond de cette vignette est blanc. Le sol, les troncs d'arbres, les

(1) Vitruv., IV, 1.

animaux sont peints de leurs couleurs naturelles, dessinés avec beaucoup de délicatesse, et posés avec goût. Les oves du dessous de cette frise sont de couleur jaune foncé, ainsi que l'hippogriffe du côté : les guirlandes du dessus sont vertes, et les listels qui les entourent, ainsi que la rosace, sont de couleur rouge. Quant au petit carré qui sépare les guirlandes, et à l'appui sur lequel pose l'hippogriffe, ces parties sont peintes d'un jaune pâle.

VIGNETTE DE LA PLANCHE 12.

Cette vignette contient, dans deux petits cadres semblables, deux sphinx, peints en camaïeu d'une couleur rougeâtre. Ce sont deux sphinx égyptiens, sans ailes, et la tête ornée de bandelettes. D'après les traits de leur visage, il semble que l'un soit mâle et l'autre femelle ; et, en effet, les anciens font mention de sphinx de l'un et de l'autre sexe (1).

VIGNETTE DE LA PLANCHE 13.

Sur un fond blanchâtre, qui a deux de ses côtés seulement garnis d'une bande noire, on voit une grande corbeille pleine de raisins et un oiseau qui s'approche pour en manger.

VIGNETTE DE LA PLANCHE 17.

Deux serpents, peut-être les deux terribles dragons venus de Ténédos sur le rivage troyen (2), rampent, enlacés l'un avec l'autre, parmi l'herbe et les broussailles.

VIGNETTE DE LA PLANCHE 20.

Dans ce petit tableau, assez ingénieusement composé, quoique vi-

(1) Athen., p. 659.

(2) Virg., *Æn.*, II.

cieux sous le rapport de la perspective, on voit sur un appui de fenêtre une corbeille de raisins : plus loin, deux paons, dont l'un est posé sur une seconde fenêtre dans une atttitude bien naturelle, béquètent une grappe de ce même fruit. Plus loin encore est un vase. Mais ce qu'il y a de plus remarquable dans cette peinture, ce qui a fait le désespoir de plusieurs antiquaires, ce sont deux objets placés sur la seconde fenêtre. Quelques-uns y ont vu des ceintures, des espèces de sacs de cuir appelés *culei*, dans lesquels on mettait des grains et même du vin et de l'huile ; d'autres ont cru que c'étaient des boudins ou des saucisses. Ce qui viendrait à l'appui de cette dernière supposition, c'est que les saucisses de paon étaient les plus estimées, après celles de faisan ; le troisième rang était donné par les gastronomes romains aux saucisses de lapin (1). Il y aurait là un singulier rapprochement, créé par le caprice du peintre, entre l'animal jouissant de la vie, obéissant aux doux instincts de la nature, et ce même animal détruit, apprêté et déguisé, pour satisfaire la sensualité de l'homme. On se demande si un amateur moderne voudrait avoir un pareil tableau dans sa salle à manger.

VIGNETTE DE LA PLANCHE 24.

Ces quatre petits dessins sont tous sur un fond blanc. Le premier offre un sphinx de couleur jaune, ailé, et la tête couverte d'un casque : on en trouve un pareil dans la Table Isiaque, et les savants ont été tentés de reconnaître dans ce personnage un Horus. Le second cadre et le troisième contiennent une chevrette et un chevreuil peints de leurs couleurs naturelles. Enfin un griffon jaune remplit le quatrième.

Telle est l'explication qui doit remplacer le petit alinéa imprime par erreur à la page 98.

(1) Bouleng., *de Conviv.*, II, 24.

VIGNETTE DE LA PLANCHE 28.

Le premier de ces trois fragments renferme un objet que nous avons beaucoup de peine à reconnaître, et que les académiciens d'Herculanum disent être deux volumes roulés et placés l'un sur l'autre : le petit bouton que l'on voit au milieu leur paraît destiné à tenir le volume fermé. Dans le second, on voit un volume déplié, et l'on y distingue des lignes rangées par colonnes. Enfin le troisième représente un livre à peu près semblable aux livres modernes : il est composé de plusieurs cahiers ou tablettes, joints ensemble par trois anneaux.

VIGNETTE DE LA PLANCHE 29.

Cette vignette représente une chasse : deux chiens attaquent un sanglier ; un autre chien poursuit deux cerfs. Trois arbres s'élèvent au fond.

VIGNETTE DE LA PLANCHE 30.

Dans un cadre dont la partie supérieure forme un angle obtus comme le fronton d'un prostyle, se trouve un faisan peint de ses couleurs naturelles : il tient dans son bec une figue, et une autre figue est devant lui, ou plutôt elle semble tomber à ses pieds. Le sol est orné de quelques fleurs écloses ou en bouton.

Cette explication doit remplacer les deux derniers alinéa de la page 118.

VIGNETTE DE LA PLANCHE 59.

Ce fragment de frise, formé d'arabesques et d'oiseaux qui paraissent être des pigeons huppés, ne manque pas de cette espèce de bizarrerie gracieuse que l'on recherche dans de pareils ornements.

